OBRAS

libro II / vol. 1

WALTER BENJAMIN

Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura

Estudios metafísicos y de filosofía de la historia

Ensayos literarios y estéticos



La traducción del presente libro forma parte de un proyecto de edición más global y ambicioso: la traducción al español, por vez primera, de la edición más completa de las obras de Walter Benjamin. A pesar de la enorme calidad e influencia de la obra benjaminiana, ésta sólo ha sido traducida de manera parcial y fragmentaria al español, quedando una gran parte de la misma aún inédita en nuestra lengua. La presente edición, que contará con un total de 11 volúmenes, se realiza a partir de la publicada en Alemania por la prestigiosa e imprescindible Suhrkamp Verlag (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*), a cargo de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. El lector tendrá en sus manos un libro que es por tanto parte de un todo, con el cual comparte uniformidad en la traducción y unificación de los términos y conceptos fundamentales; el lector sabrá apreciar sin duda cuánto se beneficia de este intento el pensamiento de Benjamin, que dejará así de fluctuar según los intereses y el arbitrio que rigen el mercado y las modas, para al fin presentarse de manera íntegra y compleja en la presente edición.



Walter Benjamin

Libro II/Vol. 1

Obra Completa de Walter Benjamin - 03

ePub r1.2
Titivillus 06.08.2022

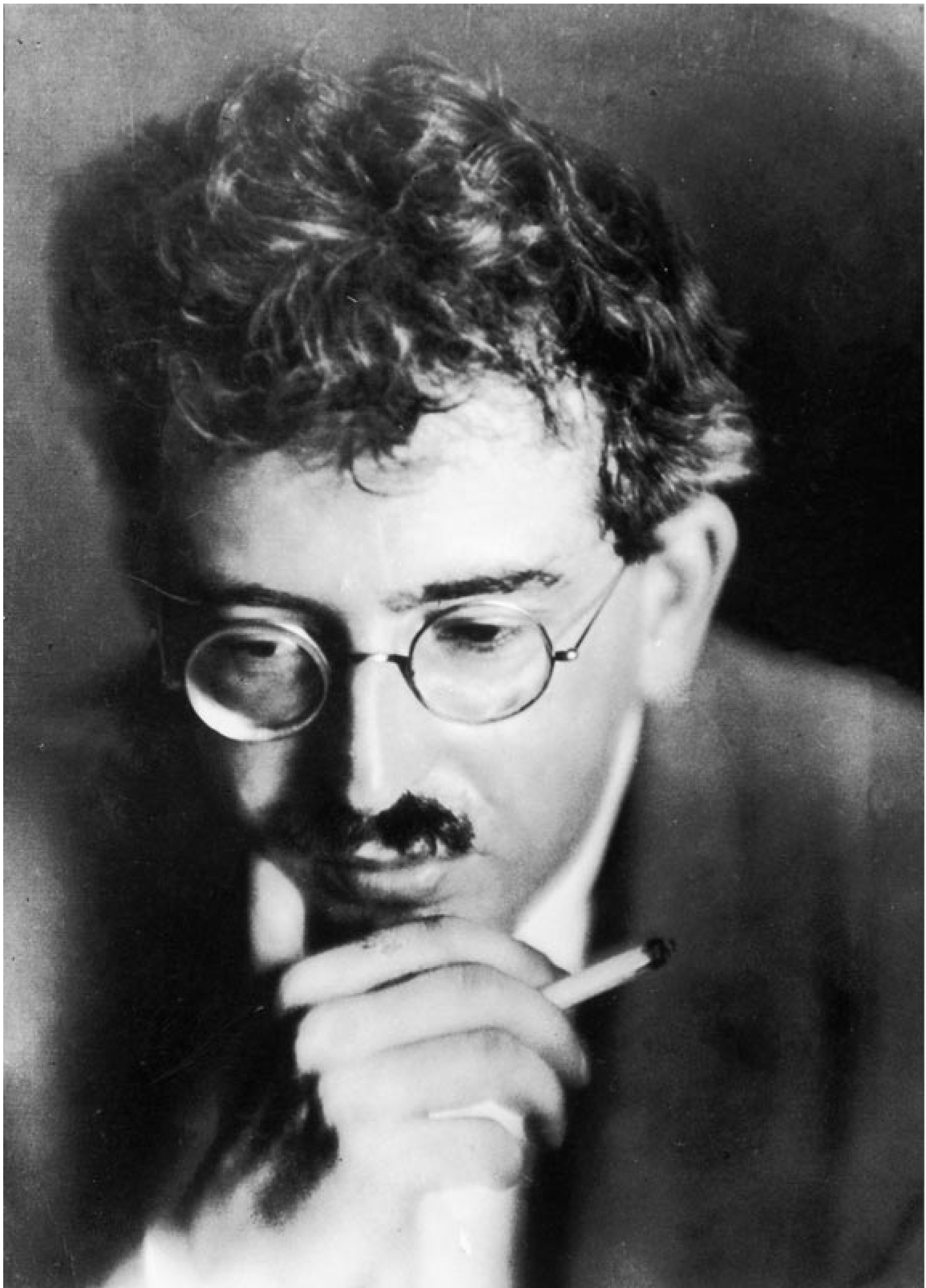
Título original: *Gesammelte Schriften*
Walter Benjamin, 1989
Traducción: Alfredo Brotons Muñoz
Edición: Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser
Retoque de cubierta: Spleen

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1





Índice de contenido



OBRAS
LIBRO II/VOL.1[1]

PRIMEROS TRABAJOS DE CRÍTICA DE LA EDUCACIÓN Y DE LA CULTURA

LA BELLA DURMIENTE[2]

Vivimos en la era del socialismo, del feminismo, del individualismo, del tráfico. ¿No estaremos yendo hacia la era de la juventud?

En todo caso, vivimos en una época en la que no se puede abrir una revista sin encontrarse con la palabra «escuela», en la que expresiones como «coeducación», «centro de educación rural» o «infancia y arte» están en boca de todos. Pero la juventud es la Bella Durmiente que no sabe que el príncipe que la va a liberar se encuentra ya muy cerca. Y nuestra revista quiere contribuir con todas sus fuerzas a que la juventud despierte, a que la juventud participe en la batalla que se está librando en torno a ella. Nuestra revista quiere mostrar a la juventud qué valor y expresión ella obtuvo en los años juveniles de los grandes: de un Schiller, de un Goethe, de un Nietzsche. Quiere mostrarle caminos para que despierte al sentimiento de comunidad, para que despierte a la consciencia de sí misma, de quien dentro de unos lustros tejerá y modelará la historia.

Un repaso somero de la literatura universal demuestra que este ideal de una juventud consciente de sí misma en tanto que futuro factor cultural no es nada nuevo, que es una idea que los grandes de la literatura expusieron ya con claridad.

Pocas ideas hay que ocupen a nuestro tiempo que no haya tocado Shakespeare en sus dramas, sobre todo en la tragedia del hombre moderno, es decir, en *Hamlet*. Ahí dice el protagonista estas palabras:

> El mundo está fuera de quicio… ¡Suerte maldita!
> Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo[3].

El corazón de Hamlet se encuentra amargado. Su tío le parece un asesino, y su madre le parece una incestuosa. ¿Qué sentimiento es fruto de este conocimiento? El mundo le asquea, pero Hamlet no se aparta de él a la manera de un misántropo, sino que tiene un sentimiento de misión: Hamlet ha venido al mundo para ponerlo en orden. ¿A quién podríamos aplicar estas palabras mejor que a la juventud de nuestros días? Pese a todo lo que se dice sobre la juventud, el amor y la primavera, en todo joven que piensa encontramos el germen del pesimismo. Y este germen tiene el doble de fuerza en nuestros tiempos. Pues, ¿cómo puede un joven (en especial el de la gran ciudad) afrontar los problemas más profundos, la miseria de la sociedad, sin sucumbir al menos temporalmente al pesimismo? Ahí no hay ningún contraargumento, ahí sólo puede y debe ayudarnos la consciencia: por malo que sea el mundo, tú has nacido para enderezarlo. Esto no es arrogancia, sino sólo consciencia del deber.

Esta consciencia hamletiana de la maldad del mundo y de la vocación de mejorarlo la posee igualmente Karl Moor[4]. Pero mientras que en un mundo malvado Hamlet no se olvida de sí mismo y domina su ansia de venganza con el objeto de mantenerse puro, Karl Moor pierde el control sobre sí mismo y se entrega a su delirio anarquista de libertad. Así, quien partió como libertador acaba siendo derrotado por sí mismo. Aunque derrotado por el mundo, Hamlet permanece vencedor.

Un tiempo más tarde, Schiller creó otro representante de la juventud: Max Piccolomini[5]. Aunque resulte más simpático que Karl Moor, los jóvenes no lo sentimos tan cercano en tanto que persona, pues las luchas de Karl Moor son nuestras luchas, la rebelión eterna de la juventud, las luchas con la sociedad, el Estado, el derecho. Max Piccolomini se encuentra por su parte en un conflicto ético mucho más limitado.

¡Goethe! ¿Esperamos encontrar en Goethe simpatía hacia la juventud? Pensamos en *Tasso*, creemos ver el rostro severo de Goethe o su sutil sonrisa sarcástica tras la máscara de Antonio[6]. Y

sin embargo… *Tasso*. De nuevo se trata de la juventud, mas por razón completamente diferente; no es casual que el héroe sea un poeta. La costumbre y el decoro son las normas más estrictas en la corte de Ferrara. No lo es la «grosera» moralidad. Ahora comprendemos que Tasso es la juventud. Tasso custodia un ideal, el de belleza. Pero como no puede dominar su fuego juvenil, como hace lo que un poeta no debería hacer, como su amor a la princesa viola los límites de la costumbre, como Tasso vulnera su propio ideal ha de plegarse a los adultos, para los cuales la convención se ha convertido en «costumbre». La ironía de sus últimas palabras:

> So klammert sich der Schiffer endlich noch
> Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte[7],

consiste en que Tasso se aferra a la roca de la convención tras haber profanado el ideal de la belleza. Karl Moor encalla al apartarse de su ideal moral; Tasso, al apartarse de su ideal estético.

El representante más universal de la juventud es Fausto, pues su vida entera es juventud; no estando limitado en parte alguna, ve continuamente nuevas metas que tiene que conseguir que se realicen; y una persona es joven mientras no haya realizado su ideal por completo. Este es el signo del envejecimiento: ver lo perfecto en lo dado. De ahí que Fausto tenga que morir, que su juventud acabe en el instante en que disfruta de lo dado y en que ya no desea nada más. Si siguiera viviendo, sin duda encontraríamos en él a un Antonio. En Fausto se nos muestra claramente por qué estos héroes juveniles no han de «llegar a nada», por qué sucumben en el instante de la consumación o han de luchar infructuosa y eternamente por los ideales.

Ibsen ha presentado especialmente en dos tipos conmovedores a esas personas que luchan sin éxito por el ideal: el doctor Stockmann en *Un enemigo del pueblo* y, de manera aún más serena y conmovedora, el Gregers Werle del *Pato salvaje*. Gregers Werle encarna de manera especialmente bella lo que es propiamente

juvenil, la fe en el ideal y el sacrificio que logra permanecer inquebrantable aunque el ideal sea irrealizable por completo o resulte incluso desdichado. (Pues a menudo la dicha y el ideal se muestran contrarios.) En efecto, al final del *Pato salvaje*, cuando Gregers ve las consecuencias de su fanático idealismo, su decisión de servir al ideal permanece firme. Y si el ideal es irrealizable, la vida carece de valor para él; entonces, la tarea de su vida es «ser el decimotercero de la mesa», es decir, morir. En el *Pato salvaje* sobresale otra cosa. Como tantas obras de Ibsen, *Pato salvaje* está impulsada por problemas, pero no los resuelve. Estos problemas son tan sólo el fondo, la atmósfera de la época, de la cual sobresale el carácter de un Gregers, que resuelve en sí mismo los problemas de la cultura a través de su propia vida, la voluntad e intención de su acción moral.

Ibsen expuso a la juventud como tal en el personaje de Hilde Wangel de *El arquitecto Solneß*. Pero nuestro interés se dirige al arquitecto, no a Hilde Wangel, que sólo es símbolo pálido de la juventud.

Paso, por último, al más reciente poeta de la juventud, que es al tiempo un poeta de la juventud actual, antes que los demás que he mencionado: Carl Spitteler[8]. Como Shakespeare en *Hamlet*, y al igual que Ibsen en sus dramas, Spitteler nos presenta unos héroes que sufren por el ideal. Más claramente que en Ibsen todavía, por un ideal universal de humanidad. Spitteler anhela una nueva humanidad que posea coraje para la verdad. Sobre todo sus dos grandes creaciones (los poemas épicos *Prometeo y Epimeteo* y *Primavera olímpica*) son expresión de su convicción, y aquí (como en su gran novela *Imago*, una novela de reconocimiento, que en mi opinión es el libro más hermoso que exista para un joven) expone de manera ora trágica, ora cómica o sarcástica, la indolencia y cobardía del hombre de la calle. También Spitteler parte del pesimismo para elevarse al optimismo de la fe en la personalidad moral (Prometeo, Heracles en *Primavera olímpica*). Spitteler es un poeta para la juventud y en especial para la nuestra gracias a su

ideal universal de humanidad y a su superación del pesimismo, pero también gracias sobre todo a su magnífico *páthos*, que le debe a un dominio del lenguaje que ningún autor vivo comparte con él.

De esta manera, el conocimiento con que quiere actuar nuestra revista ya se encuentra bien fundamentado en las obras de los más grandes de la literatura.

LA REFORMA ESCOLAR, UN MOVIMIENTO CULTURAL[9]

La primera acción propagatoria de todos los que actúan al servicio de la reforma escolar tiene que ser: salvar dicha reforma de esa mala fama que la presenta como interés de los interesados o como ataque de los diletantes frente al gremio de los pedagogos. «La reforma escolar es un movimiento cultural» es el primer principio a debatir. Sólo él justifica que el público reclame una y otra vez esa reforma. Y, por otra parte, sólo esta divisa saca a la luz la seriedad y la esperanza de quienes se dedican a dicha tarea. Pero una cosa antes. Se nos replicará: «¡Lo que deseáis está muy claro! En nuestra época ruidosa y democrática, todo nuevo pensamiento y toda nueva ocurrencia busca en seguida acceso a las masas más amplias, quiere ser un "movimiento cultural", porque dicha expresión no es solamente un título honorífico, sino que también significa poder». Frente a esta objeción hay que mostrar *que la reforma escolar se encuentra más allá de toda tesis científica específica*, que es un ideario, un programa ético de nuestra época; por supuesto, no en el sentido de que todos debamos defenderlo, sino con la exigencia de que todos tomemos partido ante él. En pocas palabras: en el movimiento de la reforma escolar se manifiestan con claridad y urgencia unas necesidades de nuestra época que, al igual que todos sus mayores problemas, pertenecen al ámbito ético-cultural. La reforma escolar no es, en efecto, menos importante que nuestro problema social y religioso, pero tal vez su importancia sea más clara.

Desde muchos puntos de vista es posible hablar de esta reforma como de un movimiento cultural. Puede verse un movimiento

cultural en *cualquier* esfuerzo reformista: «En todo lo que es nuevo yacen fuerzas rebosantes de vida, informes y efervescentes, pero prometedoras…». Tenemos que romper de una vez por todas con estas ideas y otras similares. Es tan absurdo como reprobable hablar de movimientos culturales si no se sabe qué movimientos son beneficiosos o perjudiciales para la cultura. Vamos a enfrentarnos mediante la claridad a todo abuso de esa palabra prometedora y seductora. En este sentido, y limitándonos muy conscientemente (como lo exige el espacio del que disponemos), vamos a presentar como valiosos e insustituibles culturalmente sólo tres elementos, que son los que se encuentran a la base de todo intento viable de reforma escolar.

¿Qué significa y con qué fin queremos la reforma escolar? Así nos permitimos variar el célebre tema de Schiller[10]. Rudolf Pannwitz ha definido acertadamente la *educación* como «la reproducción de los valores espirituales[11]». Aceptamos esta definición y preguntamos: ¿qué significa ocuparse de la reproducción de los valores espirituales?

Significa, en primer lugar, que crecemos más allá de nuestro presente. No sólo *pensamos sub specie aeternitatis*: al educar, *vivimos y actuamos sub specie aeternitatis*. Queremos una continuidad de sentido en todo desarrollo; que la historia no se descomponga en las voluntades de épocas particulares o incluso de individuos, que el desarrollo hacia adelante de la humanidad en que creemos ya no se dé con inconsciencia biológica, sino que siga al espíritu que va planteando metas: lo que nosotros queremos es el *cultivo* del desarrollo natural hacia delante de la humanidad, es decir, la *cultura*. Y la expresión de esta nuestra voluntad es: la educación.

Reproducir valores significa otra cosa todavía. El problema no es sólo la *reproducción* de lo espiritual, a saber, la cultura (en este sentido); la segunda exigencia es la reproducción de lo *espiritual*. Surge así la pregunta de qué valores queremos dejar a nuestros descendientes como legado supremo. La reforma escolar no es sólo

la reforma de la reproducción de los valores, sino que al mismo tiempo es la revisión de los mismos valores. Éste es su segundo significado fundamental para la vida cultural.

En la reforma escolar de nuestros días se manifiesta claramente esta doble relación con la cultura. Surgen nuevos métodos de enseñar y educar. Aquí se trata del tipo de reproducción, y es bien conocida la pluralidad de exigencias que se plantean. Se puede calificar de *urgente* la exigencia de veracidad en los métodos educativos. Se considera indigno que el maestro transmita un saber de cuya necesidad no está convencido, que eduque al niño o al adolescente con medidas (castigos) que ni siquiera él se toma en serio, o que emita un juicio de condena moral sonriendo por dentro («es por su bien»). La relación con el problema cultural está clara. Hay que encontrar una salida al conflicto entre el desarrollo natural y veraz (de una parte) y la tarea de transformar al individuo natural en individuo cultural (de otra parte), una tarea que nunca podrá llevarse a cabo sin violencia.

Y sin embargo casi tendríamos que decir que aquí no se combate si echamos un vistazo al otro campo de batalla, en el que se lucha por los valores, por los valores a legar a la nueva generación. Es un salvaje alboroto. No hay unos pocos ejércitos de unos pocos rivales, sino la lucha encarnizada de todos contra todos. Junto al escudo y la espada (e incluso las flechas envenenadas), cada uno va adornado con el estandarte de un bando. Los grandes rivales que libran en la vida pública una batalla más libre y más alegre, los defensores de las grandes ideas religiosas, filosóficas, sociales y estéticas contrapuestas, intentan afirmarse en este campo frente a quienes luchan por una asignatura en concreto («griego», «inglés», «latín», «manualidades», «política», «gimnasia»). Son unos combatientes muy capaces, insustituibles; pero tan sólo crean confusión si no encuentran su lugar en el ejército de uno de los grandes rivales y se alían a las grandes contraposiciones cuyo fresco grito de guerra se ahoga entre los muros de la escuela.

Pero el lazo más estrecho entre la reforma escolar y la cultura es la *juventud*. La escuela es la institución que custodia y presenta a la humanidad sus adquisiciones. Cuanto hace la escuela es mérito y obra del pasado, aunque a veces se trate del pasado reciente. No puede ofrecerle al futuro nada más que atención y reverencia. Mas la juventud envía el futuro a la escuela, que se encuentra puesta a su servicio. La escuela recibe una generación insegura en todas las cuestiones, egoísta quizás e ignorante, tan natural como sin cultivar (tiene que formarse en efecto en la escuela), pero una generación que está rebosante al mismo tiempo de las imágenes que trae del país del futuro. Al fin y al cabo, la cultura del futuro es el objetivo de la escuela, que tiene que callar ante el futuro que en la juventud sale a su encuentro. *Incluso* ha de dejar actuar a la juventud, limitándose a dar y fomentar libertad. Así vemos cómo la exigencia más apremiante de toda la pedagogía moderna no quiere otra cosa que crear espacio para la cultura en surgimiento. Al confiar en la juventud, que ha de aprender poco a poco a trabajar, a tomarse en serio y a educarse, la humanidad confía en su futuro, es decir, en lo irracional que tan sólo puede venerar, en la juventud que no sólo está más llena del espíritu del futuro (¡no!), sino que se encuentra simplemente más llena de espíritu, y que siente en sí misma la alegría y coraje de los nuevos portadores de cultura. De esta manera va generalizándose la consciencia del valor incondicionado de la jovialidad y seriedad propias de esta nueva juventud. Y se ha proclamado la exigencia de que la mentalidad de esta juventud debería convertirse en opinión, en una brújula para nuestra vida.

Compañeros, ¿comprendéis ahora por qué nos dirigimos a vosotros, a los portadores de cultura?

La juventud, la nueva escuela, la cultura: éste es el *circulus egregius* que en todas y cada una de las direcciones tenemos que recorrer una y otra vez.

DIÁLOGO SOBRE LA RELIGIOSIDAD DEL PRESENTE[12]

Visité a un amigo con intención de aclarar en una conversación pensamientos y dudas sobre el arte que me habían traído las últimas semanas.

Ya era casi medianoche cuando la conversación se alejó del arte y se dirigió a la religión.

YO. Le agradecería me dijera quién tiene en nuestro tiempo una buena conciencia al disfrutar del arte. Excluyo a los ingenuos y a los artistas. Considero ingenuos a quienes son capaces por naturaleza de no sentir embriaguez en la alegría instantánea (como tan a menudo nos sucede), porque para ellos la alegría viene a ser un recogimiento de la totalidad de la persona. Estas gentes no siempre tienen gusto, casi me atrevo a decir que la mayor parte de ellas son incultas. Pero sin duda saben qué hacer con el arte y en arte no se entregan a las modas. En cuanto a los artistas: ¿verdad que no hay problema? Porque, en su caso, la contemplación del arte es una profesión.

ÉL. Pero usted, en tanto que hombre ilustrado, traiciona así a la entera tradición. Hemos sido educados para no preguntarnos por el valor del arte. *L'art pour l'art!*

YO. Es correcto que así nos hayan educado. *L'art pour l'art* es la última barrera que protege al arte de los filisteos[13]. Pues, de lo contrario, cualquier concejal negociaría sobre el derecho

del arte como sobre el precio de la carne. Pero *nosotros* tenemos libertad. Dígame: ¿qué piensa usted de *l'art pour l'art*? Mejor: ¿cómo lo entiende?, y ¿qué significa?

ÉL. Significa simplemente que el arte no está al servicio de la Iglesia, ni tampoco del Estado, que ni siquiera existe para la vida de los niños, etc. *L'art pour l'art* significa que no sabemos qué va a ser del arte.

YO. Tiene usted razón por cuanto hace a la mayoría. Pero no en cuanto a nosotros. Pienso que tenemos que librarnos de este misterio del filisteo, de *l'art pour Vari*. Pues sólo vale en el caso del artista, mientras que para nosotros tiene otro sentido. Naturalmente, no hay que dirigirse al arte para obtener fútiles fantasías. Pero no podemos conformarnos con el asombro. Por tanto: *l'art pour nous!* Extraigamos de la obra de arte valores de vida: la belleza, el conocimiento de la forma y el sentimiento. «Todo arte está dedicado a la alegría. Y no hay tarea más elevada e importante que la de hacer felices a los seres humanos», dice Schiller.

EL. Las personas menos capaces de disfrutar del arte son las semicultas con *l'art pour l'art*, con su entusiasmo ideológico y su desorientación personal, con su semiinteligencia técnica.

YO. Desde otro punto de vista, todo eso sólo es un síntoma. Nosotros somos irreligiosos.

ÉL. ¡Loado sea Dios! ¡Si usted entiende por religión la fe ciega en la autoridad, o incluso la fe en los milagros, o la mística incluso! La religión es incompatible con el progreso. Lo propio de ella es acopiar en la interioridad todas las fuerzas apremiantes, expansivas, para que formen un solo y elevado centro de gravedad. La religión es raíz de la apatía. Su santificación.

YO. No le llevaré la contraria. La religión es apatía si se considera apatía la interioridad perseverante y la meta permanente de

todo esfuerzo. Somos irreligiosos porque ya no respetamos la perseverancia. ¿Se da cuenta de cómo se destruye el fin en sí mismo, que es la santificación última de una meta?; ¿de cómo todo lo que no se conoce con claridad y franqueza se viene a convertir en un «fin en sí mismo»? Como vivimos en la miseria por cuanto respecta a los valores, todo lo aislamos. Entonces, hacemos de la necesidad la virtud obligada. El arte, la ciencia, el deporte, las relaciones sociales… esta divina autofinalidad desciende al más andrajoso de los individuos. Cada uno es único, representa algo, significa algo.

MI AMIGO. Lo que usted describe no son sino síntomas de una alegría de vivir orgullosa y soberbia. Nos hemos vuelto mundanos, amigo mío, y ya va siendo hora de que hasta las cabezas más medievales lo comprendan. Damos su propia dignidad a las cosas; el mundo en sí mismo es ya perfecto.

YO. ¡De acuerdo! ¿Qué es lo mínimo que exigimos de lo mundano? La alegría por este mundo, que es nuevo y moderno. ¿Y qué tiene que ver todo progreso, toda mundanidad, con la religión, cuando no nos da una paz alegre? No necesito decirle que nuestra mundanidad se ha convertido como en un deporte agotador. Estamos totalmente atosigados en aras de la alegría de vivir. Sentirla es nuestra maldita obligación. El arte, el tráfico, el lujo… todo nos obliga.

MI AMIGO. Eso no lo ignoro, pero repare en lo que viene sucediendo. Nuestra vida lleva ahora un ritmo que poco tiene que ver con la serenidad clásica y con la Antigüedad. Pero es una nueva forma de intensa alegría. A menudo se muestra algo forzada, pero está ahí. Buscamos lo alegre atrevidamente. Todos tenemos un extraño afán de irnos embarcando en aventuras para conocer lo sorprendentemente prodigioso y alegre.

YO. Habla usted de manera harto imprecisa, y algo sin embargo nos impide atacarle. Tengo la sensación de que en el fondo dice usted la verdad, una verdad no banal que resulta tan nueva que presupone la religión en su propio surgimiento. No obstante, nuestra vida no se encuentra afinada en ese tono puro. Para nosotros, en los últimos siglos han estallado las viejas religiones. Pero creo que este hecho tiene unas consecuencias que impiden que celebremos sin más la Ilustración. La religión mantenía unidos a poderes cuya actuación libre es temible. Las religiones del pasado ocultaban en sí la necesidad y la miseria. Ahora éstas han quedado libres, y ante ellas ya no tenemos la seguridad que nuestros antepasados extraían de la fe en la compensación de la justicia. Nos intranquiliza la consciencia de un proletariado, un progreso y unas fuerzas que nuestros antepasados podían satisfacer de manera ordenada, para obtener la paz, en su servicio religioso. Estas fuerzas no nos dejan ser sinceros, o por lo menos no en la alegría.

MI AMIGO. Con la decadencia de la religión social, lo social se nos ha vuelto más cercano. Se encuentra ante nosotros de modo más exigente, o más presente al menos. Tal vez más despiadado. Y a ello hacemos frente con sobriedad, con severidad tal vez.

YO. Mas por completo nos falta el respeto a lo social. Usted sonríe; ya sé que digo algo paradójico. Quiero decir que nuestra actividad social, por severa que sea, manifiesta un defecto: ha perdido toda su seriedad metafísica, convirtiéndose en asunto de orden público y decoro personal. Para casi todas las personas que se esfuerzan socialmente, ya no es más que cuestión de civilización, como la luz eléctrica. Se ha desdivinizado el sufrimiento, si me permite esta expresión poética.

MI AMIGO. Vuelvo a oírle lamentarse una vez más por la dignidad desaparecida, es decir, por la metafísica. Pero introduzcamos las cosas sobriamente en la vida; no nos perdamos en lo ilimitado, no nos sintamos elegidos cada día. ¿No es cultura el bajar de las alturas de la patética arbitrariedad a la obviedad? Creo en efecto que toda la cultura se basa en que los mandamientos de los dioses se conviertan en humanas leyes. ¡Qué esfuerzo tan superfluo el tomar todo de lo metafísico!

YO. Si todavía tuviéramos consciencia de una sincera sobriedad en nuestra vida social…, pero no, ni eso. Estamos atrapados en una ridícula contradicción: se supone que la tolerancia ha liberado a la actividad social de toda exclusividad de orden religioso, y los mismos que proclaman la actividad social de los ilustrados convierten en religión la tolerancia, la Ilustración, la indiferencia e incluso la frivolidad. No tengo intención de hablar contra las formas sencillas de la vida cotidiana, pero hasta el propio socialismo es una religión si se hace de la natural actividad social un sagrado y tiránico patrón de las personas, mucho más allá de la necesidad de lo que el Estado prescribe. A su vez, los ilustrados son hipócritas frente a la religión o en sus exigencias. Un ejemplo entre muchos: los días de las flores[14].

MI AMIGO. Piensa usted con dureza porque piensa de manera ahistórica. Es verdad que nos encontramos en medio de una crisis religiosa, y todavía no podemos prescindir de la presión beneficiosa (pero indigna de una persona libre) de una obligación religioso-social. Aún no hemos conquistado por completo la autonomía moral. Esta es la esencia de la crisis. Hemos descubierto que la religión, es decir, la guardiana de los contenidos morales, es tan sólo una forma, y estamos intentando conquistar nuestra moralidad como algo obvio.

Este trabajo aún no está acabado; nos encontramos con fenómenos de transición.

YO. ¡Gracias a Dios! Por mi parte, me horroriza la imagen de autonomía moral que usted evoca. La religión es el conocimiento de nuestros deberes como mandamientos divinos, dice Kant[15]. Es decir, la religión nos garantiza algo eterno en nuestro trabajo cotidiano, y eso es lo que más falta nos hace. La autonomía moral de la que usted habla haría del ser humano una mera máquina de trabajo destinada a una serie interminable de fines, cada uno de los cuales condiciona al siguiente. Tal como usted la entiende, la autonomía moral es un absurdo, la reducción de todo trabajo a lo técnico.

MI AMIGO. Disculpe, pero se diría que usted vive tan lejos de la modernidad como el terrateniente más reaccionario de la Prusia Oriental. Sin duda, la concepción técnico-práctica ha despojado de alma todas las formas de vida en la naturaleza, incluso al sufrimiento y la pobreza. Pero en el panteísmo hemos encontrado el alma común de todo lo particular, es decir, de todo lo aislado. Podemos, en efecto, renunciar a todos los fines divinos supremos, pues el mundo, la unidad de todo lo múltiple, es el fin de los fines. Es casi vergonzoso tener que tratar de esto. Lea usted a nuestros grandes poetas vivos, a Whitman, a Paquet[16], a Rilke y muchos otros; estudie el movimiento de la libre religiosidad; lea los periódicos liberales: por todas partes hay un sentimiento vehementemente panteísta. Por no hablar del monismo, la síntesis de toda nuestra forma. La fuerza viva (pese a todo) de la técnica consiste en que nos ha dado el orgullo de los que saben y al tiempo la reverencia de quienes han estudiado el imponente edificio del mundo. Pues, pese a todo nuestro saber, ninguna generación ha conocido la vida con mayor reverencia que nosotros. El sentimiento panteísta de la

naturaleza, que ha inspirado a los filósofos desde los primeros jonios hasta Spinoza, y a los poetas hasta llegar al spinozista Goethe, se ha convertido en nuestra propiedad.

YO. Si le llevo la contraria (y sé que se la llevo no sólo a usted, sino también a la época, desde sus más simples representantes hasta algunos de los más significativos), hágame el favor de no entenderlo como el deseo de resultar interesante. Hablo completamente en serio cuando digo que no reconozco otro panteísmo que el humanismo de Goethe. En su poesía, el mundo aparece divino por doquier, pues Goethe era un heredero de la Ilustración, al menos en el hecho de que sólo lo bueno era esencial para él. Y lo que en boca de cualquier otro no sólo habría resultado inesencial, sino que sería tan sólo retórica sin contenido, en la boca de Goethe (y en las obras de los poetas en general) se convirtió en contenido.

No me malinterprete: no se le puede discutir a nadie el derecho a sus sentimientos, pero hay que examinar la pretensión de tener sentimientos *determinantes*. Y ahí digo: por más sinceramente que una persona pueda sentir su panteísmo, tan sólo los poetas lo hacen comunicable y determinante. Y un sentimiento que tan sólo es posible en la cumbre de su configuración ya no cuenta como religión. Pues eso es arte, edificación, pero no *ese* sentimiento que puede fundamentar religiosamente nuestra vida de comunidad. Y eso lo ha de ser la religión.

MI AMIGO. Permítame, no quiero refutarle, pero me gustaría mostrar con un ejemplo la enormidad de lo que está diciendo: ese ejemplo es la escuela superior. ¿En qué espíritu educa la escuela superior a sus alumnos?

YO. En el espíritu del humanismo, según dice.

MI AMIGO. Por tanto, en su opinión, nuestro sistema escolar es una educación para poetas y personas con fuerte vida sentimental, la más capaz de configurar.

YO. Usted lo dice como yo lo siento. En verdad me pregunto qué puede hacer una persona normal con el humanismo. ¿Es el maduro equilibrio de conocimientos y sentimientos un medio formativo para jóvenes sedientos de valores? ¿Es el humanismo, el panteísmo, otra cosa que vigorosa encarnación de la concepción estética de la vida? En verdad, no lo creo. Podemos experimentar en el panteísmo los instantes más elevados y equilibrados de la felicidad, pero el panteísmo nunca tendrá fuerzas para determinar la vida moral. Del mundo no hay que reírse ni que lamentarse: sólo hay que comprenderlo. El panteísmo culmina precisamente en esas palabras de Spinoza[17]. Por cierto, ya que pregunta por la escuela: la escuela no nos da ni siquiera *configurado* su panteísmo. ¡Qué pocas veces recurre sinceramente a los clásicos! La obra de arte, única sincera manifestación del sentimiento panteísta, se encuentra proscrita. Y si quiere oír otra de mis opiniones: a este panteísmo que nos receta la escuela le debemos la retórica vacía.

MI AMIGO. Así que ahora reprocha al panteísmo también la falta de sinceridad.

YO. Falta de sinceridad… pues no, no es eso lo que quería decir exactamente. Pero sí le reprocho falta de pensamiento. Porque nuestros tiempos ya no son los de Goethe. Hemos tenido el romanticismo, al que debemos el sólido conocimiento del lado oscuro de lo natural: lo natural no es bueno en su fondo; es extraño, espantoso, terrible, atroz… vulgar. Pero vivimos como si el romanticismo nunca hubiera existido, como si acabáramos de nacer. Por eso digo que nuestro panteísmo carece en realidad de pensamiento.

MI AMIGO. Casi creo haber dado con una idea fija entre las suyas. O, dicho abiertamente: desespero de hacerle comprender lo sencillo y elemental del panteísmo. Con agudeza lógica desconfiada jamás comprenderá lo maravilloso que es el panteísmo: en él lo feo y malo aparece como necesario y, por tanto, divino. Esta convicción nos produce el raro sentimiento de encontrarnos en casa, esa paz que Spinoza llamó insuperablemente el *amor Dei*[18].

YO. Admito que, en tanto conocimiento, el *amor Dei* resulta incompatible con mi idea de la religión. La religión tiene a su base un dualismo, una intensa aspiración a la unificación con Dios. Una persona grande puede llegar ahí por el camino del conocimiento. La religión pronuncia las más poderosas entre las palabras, pero además es más exigente, conoce lo no divino, incluso el odio. Una divinidad que se halle en todas partes, que comunicamos en efecto a toda vivencia y a todo sentimiento, es un ensalzar los sentimientos y, en realidad, una profanación.

MI AMIGO. Se equivoca si piensa que al panteísmo le falta el necesario dualismo religioso. De ninguna manera. Ya he dicho que en nosotros, pese a lo profundo del conocimiento científico, hay un sentimiento de humildad ante todos los seres, e incluso ante lo inorgánico. Nada está más lejos de nosotros que la arrogancia escolar. Contésteme usted mismo: ¿no tenemos la más profunda comprensión por cuanto sucede? Piense en las corrientes actuales del derecho penal. Queremos respetar como persona incluso al criminal. Exigimos mejora, no castigo. A través de nuestra vida sentimental se extiende el religioso antagonismo entre la comprensión penetrante y una humildad que casi llamaría «resignada».

YO. Por mi parte, en este antagonismo veo solamente escepticismo. No considero religiosa una humildad que niega todo posible conocimiento científico porque duda (con Hume) de la validez de la ley causal, ni legas especulaciones similares. Eso es simplemente una debilidad sentimental. Si nuestra humildad socava la consciencia de lo que es más valioso para nosotros, tal como usted califica al saber, no nos proporciona un antagonismo vivo, religioso, sino una mera autodestrucción escéptica. Pero yo sé muy bien que lo que hace tan agradable al panteísmo es que precisamente gracias a él uno se siente igualmente bien en el infierno y en el cielo, en la arrogancia y en el escepticismo, como superhombre y en la humildad social. Pues está claro que la cosa no funciona sin un poco de sobrehumanidad de tono no patético, es decir, carente de sufrimiento. Donde la Creación es divina, tanto más lo es el rey de la Creación.

MI AMIGO. Echo en falta una cosa en cuanto dice. Usted no ha podido describir la excelsitud de un saber que lo domine todo. Y eso es un pilar fundamental de nuestra convicción.

YO. ¿Qué es ese nuestro saber *para nosotros*? No pregunto con ello qué significa para la humanidad, sino qué valor tiene de vivencia para cada uno de los individuos. Tenemos que preguntar por la vivencia, y ahí sólo veo que dicho saber se ha convertido en un hecho de costumbre con el cual crecemos, desde que tenemos seis años hasta nuestro final. Creemos en el significado de este saber para algún problema, para la humanidad o para el saber mismo, pero no nos afecta personalmente, nos deja bien fríos, como pasa con todo lo que es habitual. ¿Qué dijimos al alcanzarse el Polo Norte? Fue una sensación que prontamente cayó en el olvido. Cuando Ehrlich descubrió el remedio contra la sífilis, la prensa satírica respondió con escepticismo y cinismo. Un periódico ruso incluso escribió que era lamentable que el

vicio tuviera así el campo libre. En pocas palabras: simplemente, no creo en la excelsitud religiosa del saber.

MI AMIGO. ¿No tiene usted que desesperar? ¿No cree usted en nada? ¿Es usted un escéptico completo?

YO. Creo en nuestro propio escepticismo, en nuestra propia desesperación. Debe comprender lo que le digo. No creo menos que usted en el significado religioso de nuestra época, pero creo también en el significado religioso del saber. Comprendo el horror que el conocimiento de la naturaleza nos ha causado, y, sobre todo, tengo la sensación de que seguimos viviendo profundamente en los descubrimientos del romanticismo.

MI AMIGO. ¿Y a qué llama usted «descubrimientos del romanticismo»?

YO. Es lo que he dicho antes, la comprensión de todo lo terrible, inconcebible y bajo que se halla entrelazado en nuestra vida. Pero todos estos conocimientos y mil más no son un triunfo. Nos han asaltado; estamos apabullados, simplemente. Hay una ley tragicómica en el hecho de que en el mismo instante en que tomamos consciencia de la autonomía del espíritu con Kant, Fichte y Hegel, la naturaleza se presentara en su enorme objetualidad; que en el instante en que Kant descubrió las raíces de la vida humana en la razón práctica, la razón teórica construyera con un trabajo infinito la moderna ciencia de la naturaleza. Así están las cosas. Toda la moralidad social que queremos crear con un celo soberbio, juvenil, está encadenada por la escéptica profundidad de nuestros conocimientos. Así, hoy comprendemos aún menos que nunca la primacía kantiana de la razón práctica sobre la razón teórica.

MI AMIGO. En nombre de esa necesidad religiosa, usted está propugnando un reformismo desenfrenado y acientífico.

Parece no adaptarse a la sobriedad que antes pareció reconocer. Ignora la grandeza y santidad del trabajo objetivo y abnegado que se lleva a cabo no sólo al servicio de la ciencia, sino (en una era de formación científica) también, igualmente, en el campo social. Pero una juventud revolucionaria no cubre así los costes.

YO. Sin duda. De acuerdo con la situación de nuestra cultura, también ese mismo trabajo social ha de someterse no a esfuerzos heroico-revolucionarios, sino a un curso evolucionista. Pero le digo *una cosa*: ¡ay de nosotros si olvidamos la meta y nos abandonamos confiados al canceroso curso de la evolución! Y eso está sucediendo. Por eso nunca saldremos de esta situación en nombre del desarrollo, sino, antes bien, en nombre de la meta. Y esta meta no podemos establecerla de modo exterior. El hombre ilustrado sólo tiene un lugar que pueda conservarse puro, en el que pueda existir realmente *sub specie aeterni*: ese lugar es él mismo, su interior. Y el viejo problema es que nos perdemos a nosotros mismos. Nos perdemos *mediante* todos los progresos gloriosos que usted ahora ensalza; me atrevería a decir que nos perdemos mediante el progreso. Las religiones no proceden de la felicidad, sino de los problemas. Y el sentimiento panteísta de la vida se equivoca cuando ensalza como fusión con lo social a esta pura negatividad, al perderse a sí mismo y al volverse extraño a sí mismo.

MI AMIGO. Claro, por supuesto. Mas no sabía que usted fuera un individualista.

YO. Es que no lo soy, lo mismo que usted. Los individualistas hacen de su yo el factor determinante de la vida. Ya le he dicho que el hombre ilustrado no puede hacer esto si el progreso de la humanidad es una máxima incuestionable para él. Por lo demás, esta máxima ha sido acogida en la

cultura de forma tan rotunda que ya por eso mismo sería vacía, cómoda e indiferente para los avanzados, en tanto base de la religión. Se lo digo de paso. No tengo la intención de predicar el individualismo. Sólo quiero que el ser humano cultural *capte* su relación con la sociedad. Que rompamos con la indigna falsedad de que el hombre se realiza por entero en el servicio a la sociedad, de que lo social en que vivimos es lo que en última instancia determina la personalidad.

Hay que tomar en serio la máxima socialista, hay que admitir que el individuo está forzado y oscurecido en su vida interior; y, a partir de esta situación de necesidad, recuperar una consciencia de la riqueza y el ser natural de la personalidad. Poco a poco, una nueva generación se atreverá a estudiarse de nuevo a sí misma, y ya no solamente a sus artistas. Se conocerá la presión y falsedad que ahora nos fuerzan, y se reconocerá el dualismo de moralidad social y personalidad. De esta necesidad crecerá una religión, que será necesaria porque nunca antes la personalidad había estado enredada de una forma tan desesperada en el mecanismo social. Pero temo que no me haya entendido por completo y que suponga un individualismo donde yo sólo exijo sinceridad, reclamando por tanto un socialismo sincero contra el socialismo convencional actual. Contra un socialismo que reconoce todo el que siente que en sí mismo hay sin duda algo que va mal.

MI AMIGO. Llegamos a un terreno casi indisputable. Usted apenas aporta prueba alguna y apela al futuro. Dé un vistazo al presente. Tiene usted el individualismo. Ya sé que lo combate, pero precisamente, desde su punto de vista, tiene que reconocer su sinceridad, según me parece. Ahora bien, el individualismo no conduce a la meta que usted busca.

YO. Hay muchos tipos de individualismo. No niego que haya incluso personas que se puedan disolver de manera sincera

en lo social, mas no son las mejores, ni las más profundas. No puedo determinar si en el individualismo existen gérmenes para mis ideas, o quizás, mejor dicho: para una futura religiosidad. En todo caso, veo sus inicios en este movimiento. Por así decirlo, la época heroica de una nueva religión. Los héroes de los griegos son fuertes como dioses, pero aún les faltan la madurez y cultura divinas. Así me parecen los individualistas.

MI AMIGO. No le pido una construcción. Pero indíqueme en la vida sentimental de nuestra época esas corrientes neorreligiosas, ese socialismo individualista, igual que usted detecta en todas partes panteísmo en los ánimos. Yo no encuentro nada en lo que usted pudiera apoyarse. Un cinismo ingenioso y un esteticismo agotado no pueden ser los gérmenes de esa religiosidad futura.

YO. Nunca me hubiera imaginado que usted también rechazaría nuestra literatura con la mirada habitual desde su alta atalaya. Veo de otra manera todo eso. Al margen de que el ingenioso esteticismo no es propio de nuestras más grandes creaciones. Y no ignore lo exigente que hay en lo ingenioso, en lo rico en espíritu, el ansia de abrir abismos y saltar por encima. No sé si me comprende si le digo que esa riqueza de espíritu es la precursora y, al tiempo, la enemiga de ese sentimiento religioso.

MI AMIGO. ¿Cree usted religioso al deseo saciado de lo inaudito? Entonces sí podrá tener razón.

YO. ¡Contemplemos ese deseo de manera algo diferente! ¿No procede de una fuerte voluntad de no creerlo todo basado en el yo de la forma tranquila e incuestionable que es habitual? Ese deseo predica una hostilidad místico-individualista frente a lo habitual. Es lo fecundo en él. Pero no puede conformarse con su última palabra y añade la conclusión impertinente. La

trágica ingenuidad de lo ingenioso. Lo ingenioso, como he dicho, salta por encima de los abismos que ha abierto él mismo. Yo temo y amo al tiempo este atrevido cinismo que tan sólo es un poco demasiado egoísta para no poner la propia contingencia por encima de la necesidad histórica existente.

MI AMIGO. Usted fundamenta un sentimiento que también yo conozco. El neorromanticismo: Schnitzler, Hofmannsthal, a veces Thomas Mann, significativo, agradable, peligroso y simpático.

YO. No estoy hablando de ésos, sino de otros que dominan nuestra época. O que al menos le otorgan un significado. Si quiere, le hablo de esto, pero no acabaremos.

MI AMIGO. Los sentimientos no terminan nunca, y el objeto de la religión es la infinitud. Esto es lo que aporto con mi panteísmo.

YO. Bölsche[19] nos dice en cierta ocasión que el arte presiente y anticipa la consciencia general y la esfera vital de épocas posteriores. Y a mi vez yo pienso que las obras de arte que dominan toda nuestra época…, no, no la dominan simplemente…, pienso que las obras que nos afectan con más contundencia al encontrarnos con ellas por primera vez (sobre todo Ibsen y el naturalismo) llevan en sí esta consciencia neorreligiosa. Veamos los dramas de Ibsen. Sin duda, en el trasfondo está el problema social. Pero el impulso es de las personas que tienen que orientar su personalidad justamente frente al nuevo orden social: Nora, la señora Alving y, si profundizamos algo más: Hedda, Solneß, Borkmann, Gregers, etc. Luego está el modo de hablar de estas personas. El naturalismo ha descubierto el lenguaje individual. Y esto es algo que nos impresiona tanto cuando leemos nuestro primer Ibsen o nuestro primer Hauptmann[20]

que con nuestra manifestación más cotidiana e íntima reconocemos un derecho en la literatura, en un orden válido del mundo. Nuestro sentimiento individual se habrá elevado así. O, si no, veamos una concepción del individuo y de la sociedad como la de *Herakles'Erdenfahrt* de Spitteler[21]. Eso nos convence, nos conmueve, pues ahí tenemos nuestra meta, y al tiempo se trata de uno de los textos más vibrantes y entusiastas que se hayan escrito en la modernidad. Heracles no puede conservar su personalidad (ni su honor siquiera) estando al servicio de la humanidad como su redentor. Pero esto lo confiesa con honestidad cortante y jubilosa. Honestidad que en todo sufrimiento lo eleva mediante ese sufrimiento. (Viva e impetuosa oposición a la apatía social de nuestra época.) Aquí tenemos la más profunda humillación (sí, la más profunda) a la que ha de sucumbir el individuo moderno bajo pena de perder las posibilidades sociales: la ocultación de la individualidad, de todo lo que se agita interiormente. Voy a decirle algo más concreto: la religión se enderezará a partir de aquí. Vendrá a partir de lo esclavizado, y el estamento que hoy sufre esta esclavitud histórica, necesaria, es justamente el de los literatos. Los literatos quieren ser los más honestos, exponer su entusiasmo por el arte, su «amor a los lejanos», por decirlo con Nietzsche[22], pero la sociedad los rechaza, y así ellos mismos tienen que extirpar en una patológica autodestrucción lo demasiado humano que quien vive precisa. Así, son también ellos quienes han de llevar valores a la vida, a la convención: nuestra falsedad los condena a ser *outsiders* y a exagerar hasta volverse estériles. Jamás espiritualizaremos las convenciones si no llenamos con nuestro espíritu personal todas estas formas de la vida social. A esto nos ayudan los literatos y nos ayuda la nueva religión. La religión da nuevo fundamento y una nueva nobleza a la

vida cotidiana, a la convención. Se convierte en un culto. ¿No estamos sedientos de una convención espiritual, cultural?

MI AMIGO. Por decirlo de manera delicada, no veo claro cómo puede usted esperar la nueva religión de unas personas que llevan una vida impura en los cafés, además a menudo carente de espíritu, de personas que por megalomanía y apatía evitan asumir obligaciones, personas que representan la desvergüenza misma.

YO. No he dicho que espere de ellos la nueva religión, sino que los considero portadores del espíritu religioso en nuestra época. Y esto lo afirmo aunque me reproche cien veces que estoy haciendo una construcción. Sin duda, esas personas llevan en parte la vida más ridícula, pervertida y antiespiritual. Pero esta miseria surge precisamente de la necesidad de espíritu, de la aspiración a una honesta vida personal. Pues, ¿qué hace esta gente, sino ocuparse de su propia y dificultosa honestidad? Pero, naturalmente, lo que consentimos a los héroes de Ibsen no nos interesa en nuestra vida.

MI AMIGO. ¿No ha dicho hace un rato que esta honestidad fanática le está negada al hombre ilustrado?, ¿que destruye toda nuestra capacidad, tanto interior como exterior?

YO. Sí, y por eso mismo sería terrible que la vida de literato se extendiera. Pero hace falta un fermento, una levadura. No queremos ser literatos en este último sentido, pero debemos respetar a los literatos en tanto que ejecutores de la voluntad religiosa.

MI AMIGO. La religión actúa pudorosamente, es purificación y santificación en soledad, mientras que en la vida del literato percibimos todo lo contrario. Por eso no es conveniente para las personas pudorosas.

YO. ¿Por qué atribuye usted toda la santidad a la vergüenza y no habla en cambio del éxtasis? Olvidamos que los *movimientos* religiosos no han apresado en el silencio interior a las generaciones. Diga que la vergüenza es un arma necesaria del impulso de autoconservación, pero no la santifique, pues es completamente natural. La vergüenza nada tiene que temer de un *páthos* o de un éxtasis que puedan extenderse, difundirse. Lo único que tal vez pueda destruirla es el fuego impuro de *un páthos* cobarde, reprimido.

MI AMIGO. En verdad el literato se encuentra bajo el signo de esta completa falta de vergüenza. Por eso perece, como a causa de una putrefacción interior.

YO. Eso no debería usted decirlo; el literato sucumbe bajo el efecto de *un páthos* corrosivo porque la sociedad lo ha desterrado, porque apenas posee las formas más lastimosas de vivir de acuerdo a sus ideas. Si recuperásemos la fuerza para configurar la convención de forma seria y digna, en vez de nuestro actual embeleco social, tendremos el síntoma de la nueva religión. La cultura de la expresión es la más elevada, y sólo podemos pensarla sobre la base de la religión. Pero nuestros sentimientos religiosos son libres. Y así dotamos a convenciones y sentimientos falsos con la inútil energía de la piedad.

MI AMIGO. Le felicito por su optimismo y coherencia. ¿Cree usted de verdad que en medio de la miseria social dominante, en esta inundación de irresueltos problemas, es necesaria o posible simplemente una problemática nueva, que incluso denomina «religión»? No tiene más que pensar en un problema enorme: la cuestión del orden sexual del futuro.

YO. ¡Una idea magnífica! Esto precisamente sólo se puede resolver, en mi opinión, sobre la base de una honestidad personal. No podremos tomar posición abiertamente ante el

complejo de los problemas sexuales y el amor hasta que hayamos liberado a éste de su falaz conexión con tal cantidad de ideas sociales. El amor es un asunto personal entre dos seres humanos, no un medio para el fin de la procreación; lea a este respecto la *Faustina* de Wassermann[23]. Por lo demás, pienso que una religión ha de nacer de una necesidad profunda y casi desconocida. Por tanto, también pienso que para los dirigentes espirituales el elemento social ya no es un elemento religioso, tal como he dicho antes. Al pueblo hay que dejarle su religión, sin cinismo. Es decir, el pueblo no necesita todavía unos conocimientos y fines nuevos. Habría podido hablar con una persona que se expresara de forma completamente distinta a la de usted. Para esa persona, lo social sería una vivencia que le arrancó violentamente de su honestidad ingenua, cerrada. Esa persona habría representado a la entera masa de los vivos, perteneciendo en el más lato sentido a las religiones históricas.

MI AMIGO. Habla usted aquí también de honestidad. Por lo tanto, ¿debemos volver al punto de vista del hombre egocéntrico?

YO. Usted me malinterpreta sistemáticamente. Estoy hablando de dos honestidades: la honestidad ante lo social y la honestidad que tiene una persona después de conocer sus vinculaciones sociales. Tan sólo desprecio el término medio: el falaz primitivismo propio de la persona complicada.

MI AMIGO. ¿Y cree usted realmente en la posibilidad de erigir esa nueva honestidad en medio del caos religioso y cultural en el que están atados los dirigentes? ¿Pese a la mística y a la *décadence*, a los teósofos, a los adamitas y a lo innumerable de las sectas? Pues la religión tiene en ellos otros tantos encarnizados enemigos. Usted oculta el abismo entre la naturaleza y el espíritu, entre la honestidad y la mentira, entre el individuo y la sociedad, o como usted lo prefiera agrupar.

YO. Ahora es usted quien dice que la mística es enemiga de la religión. La mística no sólo reduce la severidad de la problemática religiosa, sino que, al mismo tiempo, es social y adecuada. Pero pregúntese en qué medida valdría esto para el panteísmo. Por el contrario, no vale para el sentimiento religioso que está despertando. Hasta tal punto que incluso percibo sus síntomas en la vigencia y difusión de la mística y de la *décadence*. Pero permítame que me explique con más detalle: ya he dicho que sitúo históricamente el instante de esta nueva religión, el instante de su fundación. Fue aquel en que Kant abrió el abismo entre sensibilidad y entendimiento, y vio obrando en todo cuanto sucede a la razón práctica, moral. La humanidad había despertado del ensueño de su desarrollo, y al tiempo ese despertar le había quitado su unidad. ¿Qué hizo la época clásica[24]? Reunificó naturaleza y espíritu: puso en funcionamiento la capacidad de juzgar y creó esa unidad que sólo puede ser unidad del instante, del éxtasis, de los grandes visionarios. Fundamentalmente, en verdad, no podemos vivirla. Dicha unidad no puede ser fundamento de la vida, sino que significa su elevación estética. Así como la época clásica fue una reacción estética provocada por la consciencia incisiva de que había que luchar por la totalidad del ser humano, considero igualmente reacciones a la *décadence* y a la mística. La consciencia que en el último momento quiere salvarse de la honestidad del dualismo, que quiere huir de la personalidad. Pero la mística y la *décadence* libran sin duda alguna una batalla perdida, dado que se niegan a sí mismas. La mística, con la forma rebuscada escolástico-extática con que entiende lo sensible como espiritual, o ambos en calidad de aparición de lo suprasensible verdadero. En estas especulaciones sin salida incluyo al monismo. Pienso que se trata de unos productos inocuos del pensamiento que necesitan una enorme aportación de ánimo sugestionable; lo ingenioso es, como

hemos dicho, el lenguaje propio de la mística. La *décadence* es peor, pero para mí es el mismo síntoma, y es también la misma esterilidad. La *décadence* busca la síntesis en lo natural, y así comete el pecado mortal de naturalizar el espíritu, de considerarlo algo obvio, sólo causalmente condicionado. Niega los valores (y por tanto a sí misma) para dominar el dualismo de deber y persona.

MI AMIGO. Tal vez usted sepa lo que a veces sucede. Uno piensa con esfuerzo durante algún tiempo, cree seguir la pista de algo inaudito, y se encuentra temblando de repente ante una monstruosa banalidad. Es lo que me sucede a mí. Por ello, me pregunto sin querer: ¿de qué estamos hablando? El hecho de que vivamos en una escisión de lo individual y lo social, ¿no es una obviedad, algo de lo que no vale la pena que hablemos? Todos la hemos experimentado en nosotros mismos, la experimentamos cada día. Hemos provocado el triunfo de la cultura y del socialismo, y así todo ha quedado decidido. Ya lo ve, he perdido la visión, he perdido toda comprensión…

YO. Según mi experiencia, quien profundiza (o espiritualiza, como me gustaría decir) una obviedad se encuentra de pronto ante una verdad profunda. Así nos ha sucedido con la religión. Sin duda, tiene razón en lo que dice. Pero añada una cosa. Esta relación no debemos entenderla como relación técnico-necesaria surgida de modo exterior y azaroso. Entendámosla como una relación moral-necesaria, espiritualicemos aún una vez más la necesidad como virtud. Sin duda, vivimos en la necesidad. Pero nuestro comportamiento sólo será valioso si es que se comprende moralmente. ¿Quizás nos hemos dicho lo terrible, lo incondicionado que subyace en la sumisión de la persona respecto a los fines morales sociales? No. Y ¿por qué no? Porque actualmente ya nada sabemos de la riqueza y el peso de la individualidad. Por lo que conozco a las

gentes de hoy día creo poder decirle que han perdido el sentimiento corporal de su personalidad espiritual.

En el instante en que *lo* reencontramos y nos doblegamos con ello a la moralidad cultural, nos volvemos humildes. Obtenemos entonces ese sentimiento de dependencia absoluta del que habla Schleiermacher[25], en vez del sentimiento de una dependencia convencional. Pero quizás yo apenas pueda decirle esto, dado que se basa en una nueva consciencia de la inmediatez personal.

MI AMIGO. De nuevo sus pensamientos se elevan verticalmente, con lo que usted se aleja a toda máquina de la problemática actual.

YO. Pues *eso* es lo último que esperaba oír, después de estar hablando casi toda la noche de la necesidad de los dirigentes.

MI AMIGO. Y, sin embargo, «fe y saber» es el lema de nuestras luchas religiosas. Usted no ha dicho ni una sola palabra al respecto. Yo añado por mi parte que, desde mi punto de vista panteísta o monista, esta cuestión no existe tan siquiera. Pero *usted* tendría que contar con ella.

YO. Claro que lo hago: al decir que el sentimiento religioso tiene sus raíces en la totalidad de la época; a esto pertenece justamente el saber. Si el mismo saber no es problemático, una religión que empiece por lo más apremiante no tendrá sin duda que preocuparse de él. Y apenas hubo épocas en las que el saber haya sido problemático de modo natural. A tal punto lo han llevado los malentendidos históricos. Y este modernísimo problema, del que los periódicos rebosan, surge por el hecho de que no se pregunta a fondo por la religión de la época; sino que solamente se pregunta si alguna de las religiones históricas aún podría encontrar acomodo en ella,

aunque hubiera que cortarle los brazos, las piernas e incluso la cabeza. Aquí me detengo: el tema es conocido.

MI AMIGO. Recuerdo unas palabras de Walter Calé: «Tras una conversación, uno siempre cree que no ha dicho lo ‘auténtico’»[26] Tal vez tenga usted ahora un sentimiento así.

YO. En efecto, lo tengo. Pienso que en última instancia una religión no puede ser sólo dualismo; que la honestidad y la humildad de que estábamos hablando es su concepto moral unitario. Pienso que no podemos decir nada sobre el Dios y la doctrina de esta religión, y muy poco sobre su vida cultual. Que lo único concreto es el sentimiento de una realidad nueva e inaudita que hace que suframos. Creo también que ya hemos tenido profetas: Tolstoi, Nietzsche, Strindberg. Que al final nuestra época preñada encontrará a un nuevo ser humano. Recientemente oí una canción; creo en el ser humano religioso, tal como lo dice esta picara canción de amor:

Daß doch gemalt all deine Reize wären
Und dann der Heidenfürst das Bildnis fände:
Er würde dir ein groß’ Geschenk verehren
Und legte seine Kron’ in deine Hände.
Zum rechten Glauben müßte sich bekehren
Sein ganzes Reich bis an sein fernstes Ende.
Im ganzen Lande würd’ es ausgeschrieben:
Christ soil ein jeder werden und dich lieben.
Ein jeder Heide flugs bekehrte sich
Und würd’ ein guter Christ und liebte dich[27].

Mi amigo sonrió, de manera escéptica pero amable, y me acompañó en silencio hasta la puerta.

ENSEÑANZA Y VALORACIÓN[28]

<I.>

En dos lugares quedará especialmente clara la relación de la enseñanza con los valores, con los valores vivos del presente, a saber, en las asignaturas de alemán y de historia. En alemán se tratará sobre todo de valores estéticos; y, en historia, de valores éticos. De momento, eso es indiferente. Preguntamos: ¿valora la enseñanza (y por tanto la escuela)?, ¿por qué meta se orienta tal valoración? No estamos diciendo que *todos* los casos que vamos a mencionar resulten típicos, pero sí presuponemos sin embargo que un sistema útil tiene que excluir ciertas posibilidades extremas. A continuación mencionamos sin comentarlas algunas de estas posibilidades:

En una clase de *Obersekunda*[29] se leen unos poemas de Walther von der Vogelweide en alemán antiguo. Se traducen al alemán moderno, y los alumnos aprenden algunos de memoria. Todo esto exige varias horas. El resultado de estas clases para el alumno, desde el punto de vista estético, es la frase una y otra vez repetida por el maestro de que, a diferencia de Homero, Walther no empleaba ripios.

Algunas frases que describen el punto de vista estético frente a Goethe: «Goethe es completamente realista; simplemente, hay que comprender lo que quiere decir». O: «Lo característico de las obras de Goethe es que cada palabra tiene su sentido, por lo general un sentido bello y adecuado».

O: en una clase superior se lee el *Cantar de los Nibelungos* traducido y, luego, en versión original; uno o dos apartados hay que

leerlos en casa y, a continuación, son expuestos en clase. Una vez estudiada la traducción, el maestro lee en alta voz el poema en su versión original, tal como figura en el libro de texto que los alumnos tienen ante sí, y lo va traduciendo o comentando mediante indicaciones de traducción. Este estudio puede durar medio año; así queda agotada por completo la posible lectura del poema. Sobre su contenido interior no se dice sin embargo una palabra.

El tratamiento escolar de *Hermann y Dorothea*[30] puede tomar forma similar. Se elaboran en común en clase, hora tras hora, unos esquemas que coinciden con los deseos del maestro. Uno de esos esquemas sería el siguiente:

«CANTO CUARTO: EUTERPE

I. La madre busca al hijo;
- a) en el banco de piedra,
- b) en la cuadra,
- c) en el jardín,
- d) en el viñedo y
- e) en el bosque.

II. La madre encuentra al hijo bajo el peral.

III. Conversación entre la madre y el hijo.
1. La decisión de Hermann.
   - a) Los problemas de la gente,
   - b) la cercanía del enemigo y
   - c) la decisión de Hermann de luchar.
2. La exhortación de la madre.
3. La confesión de Hermann.
4. El plan mediador de la madre».

Cada uno de estos esquemas hay que aprenderlo en casa de memoria y volverlo a contar luego con el texto correspondiente. A ser posible, varias veces en una hora. La elaboración de redacciones dio lugar a los lemas siguientes: «¿En qué medida el

canto primero de *Hermann y Dorothea* expone todo el poema?» (adviértase que, a falta de una penetración espiritual, la escuela suele despedazar técnicamente las obras poéticas); «¿En qué medida la tormenta es simbólica en *Hermann y Dorothea*?». En esta redacción se pedía una exposición de la tormenta como equilibrio simbólico de las tensiones en el poema épico, sobre todo de la tensión erótica entre los amantes (!).

La enseñanza no da una valoración del poema. Pero para la mayor parte de los alumnos el poema está ya valorado; su simple nombre ya les causa náuseas.

Se elabora un esquema de *Minna von Barnhelm*[31].

Se elabora un esquema de *Egmont*. Un ejemplo:

> «Egmont y el secretario despachan:
> I. Asuntos oficiales:
> a) políticos,
> b) militares.
> II. Asuntos criminales:
> a) asuntos de dinero.
> b) advertencia del conde de Oliva.»

Cerramos esta lista negra, que cualquier alumno podría ampliar a voluntad, con unas palabras características de un maestro que dejan claro en qué consiste la redacción. El alumno considera incorrecta una idea a favor de la cual se le pide que argumente, y se lo explica suficientemente al maestro. La respuesta dice que las redacciones son ante todo ejercicios de estilo y que las materias tratadas en ellas no son tan importantes como para que los alumnos tengan remordimientos de conciencia cuando escriben algo que consideran incorrecto. En consonancia con esta idea, al devolver las redacciones el maestro suele acompañar los contrapuestos juicios de valor de diversos alumnos con las palabras: «Dejemos estar eso».

Hemos hecho una enumeración de casos sin interrumpirla una sola vez. Y tan sólo queremos anotar una cosa: imagínese en una clase así a un grupo de alumnos que se tomen en serio las cuestiones literarias.

La enseñanza no se esfuerza por relacionarse en serio con la obra de arte. El contenido (y tal vez la forma) se analiza exhaustivamente, pero no se llega a un estudio fecundo, es decir, un estudio comparativo; faltan los criterios. El resultado es que los poemas de los autores clásicos (pues se trata de ellos sobre todo) le parecen a la mayoría de los alumnos juegos arbitrarios, carentes de relación con la realidad, sólo buenos para especialistas; quien pueda llenar su tiempo con cosas más «útiles» los encuentra sequísimos.

Esta situación se vuelve catastrófica en cuanto se trata de arte moderno. Pero tal vez eso sea exagerado, pues en la mayor parte de los casos *ni siquiera* se trata de arte moderno. Ahí sirve como máxima lo que dijo una vez un maestro de *Oberprima*[32]: «No vamos a ir más allá de Kleist. No vamos a leer nada moderno[33]». Algún poeta o artista alemán de nuestros días debería acudir a una clase y escuchar lo que ahí se dice sobre el arte moderno (por lo demás, los maestros entienden el concepto de «moderno» de manera muy vaga; para ellos no hay grandes corrientes contrapuestas). Un señor puede decir desde su cátedra cosas ridículas e infundadas sobre la Secesión: «esa gente no quiere sino pintar lo feo, y no aspira a otra cosa que a lograr la mayor semejanza posible»; y no se le puede llevar la contraria. En cuanto se nombra a la modernidad, todo está permitido: «Ibsen… ¡Me basta con ver ese rostro de chimpancé!» (frase de un maestro).

Ahí no hay juicios tradicionales, es decir, reconocidos como válidos. La opinión pública no ejerce todavía al respecto ningún tipo de control. Ahí todo es «cuestión de gusto», la escuela no se considera en este campo responsable respecto de su época. Tal vez, en ningún otro lugar quede más claro que la escuela es incapaz de valorar por sí misma.

La escuela genera así una opinión pública de las personas cultas cuyo credo literario dice así: «Goethe y Schiller son los poetas más grandes», mientras se aparta aburrida de sus dramas, y para la cual el arte moderno es objeto de burla o de la cháchara más irresponsable.

Algo parecido sucede con la enseñanza de la historia. Por la razón sencilla de que aquí no se puede valorar. La historia política no resulta valorable, y la historia cultural simplemente no existe, ya que la historia interna, que empieza a desempeñar en la enseñanza una función cada vez más importante, no es todavía historia cultural. En eso la convierte el punto de vista, faltando la perspectiva sobre nuestra cultura en tanto que resultado de milenios. Esta enseñanza apenas nos ofrece algunos datos sobre el desarrollo del derecho, de la educación, del arte, de la ética y de la psique moderna. El observador imparcial puede preguntarse si dicha enseñanza de la historia puede dar una imagen de la cultura o si no es más bien justamente una imagen de la cultura. Sólo hay mi [junto en el cual valora la enseñanza de la historia: el instante en que la socialdemocracia aparece en el horizonte. Pero ¿qué fuerza de convicción puede tener una valoración que sucede claramente no en nombre del conocimiento (pues en ese caso se habría valorado sin cesar), sino en nombre de un fin?

Sobre dicha base, la enseñanza de la historia ofrece la imagen más desfavorable. O bien reclama el aprendizaje memorístico de diversos hechos inconexos, o superficialmente conectados; o bien intenta acerrarse de manera consciente a los distintos «períodos de la cultura», y entonces recurre a los tópicos de la historia de la literatura y a unos cuantos nombres afamados. O si no aparece finalmente en sustitución de una valoración libre y grande el enjuiciamiento minucioso de algún hecho histórico concreto; entonces se pregunta: ¿estaba justificado el intento de Napoleón de someter a Rusia? Preguntas como ésta son debatidas en clase de modo inacabable.

Hemos hablado de las asignaturas de la *Realschule* llamadas a establecer valoraciones. Pero el *Gymnasium* humanista también tiene sus valores humanistas, que habrán de tener tanta importancia como los valores culturales actuales. De esto hablará un segundo artículo[34].

II. Sobre el «Gymnasium» humanista

Es relativamente sencillo criticar los defectos y los errores de la enseñanza, luchar contra un punto de vista desde el que se enseña o defender una nueva distribución de los materiales lectivos. Lo difícil es enfrentarse a la falta de pensamiento, es decir, enfrentarse a la falta de espíritu. En realidad, el intento es imposible, pues lo único que podemos emprender con ella es el hecho mismo de *mostrarla*. Antes hemos tratado de llevar a cabo esta desagradabilísima tarea en relación con las clases de alemán y de historia. Pero es más difícil hacer eso mismo con las asignaturas humanísticas. Ni siquiera sabemos qué objetivo tiene esta peculiar enseñanza humanista, mientras que sí tenemos una idea sobre la meta de la enseñanza del alemán y de la enseñanza de la historia en una escuela moderna.

Admitimos por de pronto que en el fondo sentimos gran simpatía por la formación humanista. La amamos con una especie de obstinación, porque vemos en ella una mentalidad educativa que ha conservado en sí un noble sosiego, estando libre del delirio utilitario darwinista propio del resto de nuestra pedagogía. Por eso, al leer el acta de la reunión de los «Amigos del *Gymnasium* humanista» nos sorprende que se constate con aprobación general que para el médico o para el jurista el conocimiento del griego es de gran *utilidad*. Y que el conferenciante vuelva agradecido la mirada a los años en que…, y aquí siguen las palabras huecas con que quien ha dejado tras de sí esos años se dirige de modo paternalista a los «chicos».

Este típico tono con que un señor alaba cansinamente la «mentalidad idealista» y el conocimiento de muchos extranjerismos que el *Gymnasium* le ha proporcionado nos parece sin duda terrorífico. Y también nos resulta bien penosa esa sentimentalidad acomodada que cuarenta años después recita durante la comida familiar los primeros versos de la *Odisea* y domina la gramática de la apódosis mejor que su hijo, que ya estudia en *Prima*[35]. La intimidad entre el filisteísmo[36] y nuestro *Gymnasium* humanista es bien sospechosa. Y así nos asalta la sensación de que, como nuestros padres han vinculado con Platón y Sófocles todo tipo de sentimientos anticuados, tenemos que librarnos de esa atmósfera familiar del *Gymnasium*.

Y sin embargo tenemos un anhelo, y algunos tal vez incluso una idea, de lo que debería ser *nuestro Gymnasium*. No debería exponer Grecia a la manera de Winckelmann, dado que hace ya tiempo que la «noble simplicidad y silenciosa grandeza» ha tenido la desgracia de convertirse en elemento de la formación superior de las niñas. Nuestro *Gymnasium* debería apelar a Nietzsche y a su tratado *Sobre el provecho y el inconveniente de la historia*. Confiando altivamente en una juventud que le sigue con entusiasmo, nuestro *Gymnasium* debería dejar atrás a los pequeños pedagogos reformistas modernos, en vez de convertirse en modernista y proclamar la nueva utilidad secreta de la escuela. Los griegos de este *Gymnasium* no serían un reino fabuloso hecho de «armonías» e «ideales», sino los griegos aristocráticos de Pericles, que despreciaban a las mujeres y amaban a los hombres; unos griegos con esclavitud y con los mitos oscuros de Esquilo. Nuestro *Gymnasium* miraría todo esto a la cara. En él se enseñaría al mismo tiempo filosofía griega, algo hoy tan prohibido como leer a Wedekind. Ahora se aprende, mediante un manual, que Tales sostenía que el material primigenio es el agua; Heráclito, el fuego; Anaxágoras, el *nous*; Empédocles, el amor y el odio (y que se arrojó al Etna); Demócrito, los átomos; y que los sofistas destruyeron la

vieja fe. (Este tipo de enseñanza es de las cosas que más desacreditan a la filosofía.)

Tal como hemos dicho, conocemos o intuimos un *Gymnasium* humanista que sin duda amaríamos. Ahí, en esa escuela, la escultura griega sería algo más que una sucia lámina que adorna el aula durante cuatro semanas. Ese *Gymnasium* podría ayudarnos al menos. Los pedagogos se preguntarán si pueden crear una escuela que habría de ser hostil al presente, nada democrática y arrogante, y que no pactaría con la *Oberrealchule*, el *Realgymnasium* y el *Reformgymnasium*[37]. Pero si en nombre de los dos milenios después de Cristo no podemos llegar a tener esa escuela, nos despedimos del *Gymnasium* con tristeza.

¡Basta de ese humanismo desteñido! Lo que tenemos es un esteticismo que no conoce la formación estética en el seno de nuestras clases de lectura. Cháchara acerca de la σωφροσύνη sin intuir la desmesura de la vieja Asia. Diálogos de Platón sin leer el *Banquete* (completo, completo, señores míos).

Confesamos por tanto una vez más que no sabemos qué pretenden cuando nos sirven esta formación humanista actual. De cada libro clásico leemos seleccionados los «mejores pasajes», pero sólo el primero de la clase puede entender el griego sin problemas, y sólo los más ambiciosos estudiantes hacen voluntariamente trabajos humanistas. Nosotros, los alumnos que nos encontramos metidos ahí dentro, estamos hartos de esa hipocresía que cubre la falta de espíritu y juicio con el abrigo de la «armonía griega».

Lista negra:

Una frase de un maestro sobre Horacio: «Aquí tenemos que leer a Horacio; da igual que nos guste o no nos guste; está en el plan de estudios».

Respuesta a una objeción contra una argumentación de Cicerón: «Aquí no queremos desarrollar nuestras ideas, sino saber qué dice Cicerón».

Sobre el capítulo «arte clásico»; un día se introduce en un *Gymnasium* la enseñanza de la historia del arte, que a las pocas semanas desaparece de forma tan repentina como llegó. El maestro declara: «Yo tengo que dar tantas clases a la semana; por entonces tenía a la semana una clase menos, de manera que di historia del arte. Ahora todo está ya de nuevo en orden».

«Ah, y no piense que nos creemos su entusiasmo por la Antigüedad», dijo un maestro a un alumno de *Oberprima* de un *Gymnasium* humanista.

ROMANTICISMO

UN DISCURSO NO PRONUNCIADO ANTE LA JUVENTUD ESCOLAR[38]

Compañeros,
cuando alguna vez hemos pensado en nosotros mismos, no en nosotros en tanto que individuos, sino en nosotros en tanto que comunidad, en nosotros en tanto que juventud, o cuando hemos leído algo sobre los jóvenes, siempre hemos pensado que la juventud es romántica. Millares de poemas buenos y malos lo afirman; los adultos nos dicen que harían lo que fuera por volver a ser jóvenes. Todo eso es una realidad que, en algunos instantes, sentimos con sorpresa y alegría: cuando hemos hecho un buen trabajo, o una ascensión, cuando hemos construido algo o cuando leemos un relato atrevido. En pocas palabras: como cuando de repente comprendí (recuerdo que ocurrió en una escalera) que, en efecto, soy joven (tenía catorce años, y lo que me alegró fue que había leído algo sobre un dirigible).

La juventud está rodeada por la esperanza, por el amor y la admiración: de quienes todavía no son jóvenes y de quienes ya no lo pueden ser, porque han perdido su fe en algo mejor. Tenemos la sensación de que somos en verdad representantes, de que cada uno de nosotros vale por millares, igual que cada rico vale por millares de proletarios, cada persona con talento por millares de personas sin talento. Podemos pues sentirnos, en efecto, como juventud por la gracia de Dios, si queremos entenderlo de ese modo.

Y ahora me imagino que nos encontramos en un congreso juvenil, con centenares o millares de participantes jóvenes. De repente oigo abucheos: *¡Retórico, absurdo!*, y miro a los bancos, y junto a algunos exaltados que me interrumpen hay centenares que están casi dormidos. Uno que otro se endereza un poco, pero parece no tomarme en serio. Pero entonces se me ocurre algo:

«He hablado de la juventud por la gracia de Dios, he hablado de nuestra vida tal como es en la tradición, en la literatura, en los adultos. Pero la juventud a la que me dirijo duerme o abuchea. Algo debe de estar podrido en Dinamarca. Os agradezco vuestro sueño y vuestra ira, pues de eso quería hablar precisamente. Yo quería tan sólo preguntar: ¿qué pensamos del romanticismo?, ¿lo tenemos?, ¿lo conocemos?, ¿creemos en él? Mil voces ríen y dicen al unísono un *no* apasionado».

«Así pues, ¿renunciamos al romanticismo?, ¿somos tal vez la primera juventud que se quiere sobria?»

De nuevo resonó un fuerte «no», del que apenas tres o cuatro voces muy claras se separaron con su «sí». Seguí entonces diciendo: «Me habéis respondido, y yo comparto sin duda vuestra respuesta. A todos los que creen tener ante sí una juventud atemporal, una juventud eternamente romántica, eternamente segura, que recorre el camino eterno hacia el filisteísmo[39], les decimos: "Nos mentís y os mentís. Con vuestros gestos paternales, con vuestra veneración aduladora, nos robáis la consciencia. Nos eleváis a nubes arreboladas, hasta que perdemos el contacto con la realidad. Entonces veis cada vez más una juventud que se duerme en el narcótico individualismo. El filisteísmo nos paraliza para dominar la época en solitario; si nos dejamos quedar paralizados por efecto de las narcosis ideales, tendremos que sucumbir rápidamente, y la juventud será la generación de los filisteos más tardíos"».

No sé, compañeros, pero me temo que de este modo estoy en el romanticismo. No en *el* romanticismo verdadero, sino en uno muy poderoso y peligroso. El mismo romanticismo que reduce el casto

clasicismo cosmopolita de Schiller a una poesía cómoda y apacible en favor del particularismo y la lealtad burguesa. Pero voy a seguir un poco todavía la huella de ese falso romanticismo. Está adherido a nosotros por completo, y sin embargo no se trata de otra cosa que del grasiento traje que un filisteísmo preocupado ha echado sobre nosotros para que no nos conozcamos.

Nuestra escuela está llena de falso romanticismo. Lo que nos da de los dramas, de los héroes históricos, de las victorias de la técnica y de la ciencia, todo eso es falso, ya que nos lo da fuera de su propio contexto espiritual. Estas cosas de las que nos dicen que han de formarnos son hechos individuales, y la cultura es una feliz casualidad. Mas algunas escuelas ni siquiera la consideran «feliz», pues, ¿dónde nos hablan de la historia viva que conduce al espíritu a la victoria, en la que el espíritu consigue sus conquistas, que él mismo se forma? Nos arrullan, y nos arrebatan los pensamientos y acciones al ocultarnos la historia, el devenir de la ciencia, el devenir del arte, el devenir del Estado y del derecho. Así nos han quitado la religión del espíritu, la fe en el espíritu. El falso romanticismo consistía en que debíamos ver lo extraordinario en lo individual, en vez de verlo en el devenir del ser humano, en la historia de la humanidad. Así se crea una juventud apolítica, que se halla eternamente limitada al arte, la literatura y las vivencias amorosas, que carece de espíritu y se muestra diletante. Compañeros, el falso romanticismo, el grotesco aislamiento respecto al devenir en que nos han situado, ha agotado a muchos de nosotros: tuvieron que creer en lo fútil durante tanto tiempo que la propia fe se volvió fútil. La carencia de ideales de nuestra juventud es el último resto de su honestidad.

Compañeros, así se encuentra la formación de una juventud a la que se aísla de lo real, a la que se rodea de un romanticismo objetivo, de un romanticismo ideal, de invisibilidades. No queremos volver a oír hablar de los griegos y los germanos, de Moisés y Jesucristo, de Arminio y Napoleón, de Newton y de Euler, hasta que nos muestren el *espíritu* en ellos, la realidad activa y fanática en la

cual esas épocas y personas vivieron y llevaron sus ideas a la práctica.

Esta es la situación del romanticismo de la formación escolar, que hace que todo sea falso e irreal para nosotros.

De ahí, compañeros, que hayamos comenzado a dirigirnos impetuosamente a nosotros mismos. Que nos hayamos convertido en la difamada juventud superhumana e individualista. No es extraño que nos abalanzáramos sobre el primero que nos dijo que fuéramos nosotros mismos, convocándonos al espíritu y a la honestidad. Sin duda, la misión de Friedrich Nietzsche ante la juventud escolar consistió en señalarle algo más allá del ayer, hoy y mañana de los deberes escolares. La juventud escolar ya no podía más. E incluso esta idea se convirtió en una pose, al forzársele siempre a proceder así.

Ahora hablo de lo que es más triste. Nosotros, que con Nietzsche pretendíamos ser aristocráticos, o, dicho de otro modo, verdaderos, helios, no teníamos orden en la verdad, no teníamos una *escuela* de la verdad. Menos aún tenemos lugar en la belleza. Ni siquiera podemos tutearnos sin que suene banal. La eterna pose ideal que la escuela nos impone, su solemnidad tan manida, nos ha vuelto inseguros hasta el punto de que no podemos ser nobles y libres al mismo tiempo los unos con los otros, sino: libres e innobles o nobles y esclavos.

Necesitamos una comunidad que sea bella y libre para poder decir lo general sin volvernos ordinarios. No tenemos aún esta posibilidad, así que pretendemos conquistarla. No nos asusta decir que todavía deberemos ser triviales cuando hablamos de lo juvenil. (O tenemos que adoptar un gesto irreal, académico o estético.) Estamos todavía tan poco cultivados en nuestra comunidad que la sinceridad resulta banal.

Así pues, sucede lo siguiente en cuanto lo erótico (que, como todos sentimos, necesita muchísimo de la sinceridad) se atreve finalmente a salir de la oscuridad en que se encuentra:

¡Que la juventud escolar se desahoga en los cines (es inútil prohibirlos)! ¡Que representaciones de cabaret sólo adecuadas para reanimar los sobrexcitados sentimientos sexuales de los cincuentones son ofrecidas a jóvenes estudiantes! En lo erótico, que es donde debería mandar la juventud madura de entre veinte y treinta años, esta juventud se deja ahogar y rodear por costumbres seniles y perversas. Estamos habituados hace tiempo a pasar por alto la delicada (ñoña, si queréis) sensibilidad sexual que es propia de los jóvenes. La gran ciudad dirige día y noche su ataque contra ellos. Pero la gente prefiere cerrar los ojos a crear juveniles relaciones sociales: tardes en que los jóvenes puedan reunirse y vivir inmersos en su atmósfera erótica, en vez de conformar una minoría oprimida y ridícula en las fiestas que hacen los adultos. (En la escuela no se lee el *Banquete*; y se tacha la frase en la que Egmont dice que por la noche visita a su amada.)

En todo caso, el consuelo es, por más que esté mal visto hablar de ello, que va surgiendo y va tomando forma, aunque de modo oculto en vez de libre.

Ese es el viejo romanticismo, que no está alimentado por nosotros, no por los mejores de nosotros, sino por quienes quieren educarnos pasivos como imitadores de lo existente. Contra esto os he *mostrado*, compañeros, un posible nuevo romanticismo de una manera aún indeterminada, lejana. Un romanticismo que en su actitud se caracteriza por la sinceridad, algo que en lo erótico es donde más difícil nos resulta obtener, pero que desde ahí ha de impregnar toda nuestra forma cotidiana de ser. Un romanticismo de la verdad que reconozca nexos espirituales, que reconozca la historia del trabajo, y que convierta tal conocimiento en vivencia para actuar en consonancia con él de manera sobria y arromántica.

Esta es la nueva juventud, una juventud sobria y romántica. Porque no creemos que se pueda prescindir de lo romántico, que se quede anticuado y sea superado alguna vez. Esto es lo insuperable: la *voluntad* romántica de belleza, la *voluntad* romántica de verdad, la *voluntad* romántica de acción. Romántica y juvenil: pues esta

voluntad, que para el hombre maduro puede ser necesidad y actividad inculcada, nosotros la experimentamos libremente durante algún tiempo, la experimentamos por primera vez, de forma impetuosa e incondicionada. Esta es la voluntad que marca a la historia de manera ética y le da su *páthos*, por más que no le dé su contenido.

Y si, ahora que hemos llegado al final, echáis un vistazo a vuestro alrededor, quizás veréis, casi sorprendidos, el lugar en donde os encontráis: un lugar en el que el romanticismo ha retrocedido a las raíces de todo lo bueno, bello y verdadero, las cuales son, por cierto, inescrutables. Donde el imperativo narcótico «Vino, mujeres y canciones» ya no es una mera frase sensorial, donde «vino» podría significar abstinencia, así como «mujeres» un nuevo erotismo, y «canciones» no una canción de borrachos, sino un nuevo canto estudiantil.

Y con esto acabo aquí, esperando una acusación que nada temo: la de haber privado de sus ideales a la juventud.

ROMANTICISMO: LA RESPUESTA DEL «PROFANO[40]»

No vale la pena argumentar contra un sermón. Así que sólo voy a decir lo siguiente para dejar más claro lo que dije:

Queremos que el sufrimiento se convierta por fin en un objeto. El arte no ha de ser morfina contra la voluntad que sufre en un presente doloroso. Tenemos sobre el arte una opinión demasiado elevada (y la pubertad no se puede solucionar mediante la poesía). Ciertamente, el maestro de escuela nos concede ese romanticismo que ve precisamente en el arte un narcótico: que se sumerjan —dice— en un pasado inofensivo y general (Schiller y Goethe, Hölderlin y Lenau, Rembrandt, Böcjklin y Beethoven); un torrente de sentimientos así los castrará. Pero nosotros hemos despertado de este romanticismo estrictamente escolar que reduce el espíritu a placer. Hiperión[41] puede decir lo que muchos piensan, pero todos ésos se encuentran dormidos. Héroes y poetas sólo son para ellos multitud de bellísimas figuras oníricas a las que se aferran para no despertar.

Ni Schiller ni Hölderlin pueden ayudarnos. Ni tampoco una juventud que se recrea en sus poetas preferidos y deja en paz a la escuela. Cuando por fin esa juventud se conozca manteniendo los ojos bien abiertos, verá cuánta cobardía e infinito cansancio había en ella.

Entonces comprenderá el escarnio que ejerce quien la llama «romántica». El espíritu juvenil despertará así en *todos*, y ya no pasarán como individuos a través de la escuela. Entonces, «romanticismo» significará la *voluntad operante* hacia una nueva juventud y su escuela.

De tal manera se manifestará una realidad espiritual. Ahora mismo, empiezan a *creer* en el arte y la historia, y poetas y héroes se vuelven los garantes de la escuela futura. Así, esta juventud que sirve al espíritu con fe va a ser una juventud romántica.

Pero también desconfiamos de aquellos que se embriagan de un espíritu al que en cambio no sirven. Estos son los incrédulos.

LA ENSEÑANZA DE LA MORAL[42]

Tal vez se esté tentado a rechazar de antemano todas las reflexiones teóricas sobre la enseñanza de la moral diciendo simplemente que la influencia moral es asunto estrictamente personal que se escapa a toda esquematización y normación. Esta frase podrá ser o no correcta, pero el hecho de que se exija una enseñanza de la moral general y necesaria no se preocupa por ella; y si se exige teóricamente la enseñanza de la moral, habrá que examinar esa exigencia teóricamente.

A continuación vamos a analizar, en sí misma, la enseñanza de la moral. No vamos a preguntar en qué medida representa una mejoría relativa frente a una enseñanza deficiente de la religión, sino, antes bien, qué relación guarda dicha enseñanza de la moral con las exigencias pedagógicas absolutas.

Nos situamos por tanto en el terreno de la ética kantiana (pues, en esta cuestión, basarse en lo filosófico es sin duda alguna imprescindible). Kant distingue legalidad y moralidad, distinción que expresa de este modo: «En el caso de lo que ha de ser moralmente bueno no basta con que sea *conforme* a la ley moral, sino que, además, ha de suceder *por mor de la misma*[43]». De este modo, se indica al mismo tiempo otra característica de la voluntad moral: el que ésta carece de motivo, el que sólo está determinada por la ley moral, por la norma del «Actúa bien».

Dos frases paradójicas de Fichte y Confucio arrojan clara luz sobre estos pensamientos.

Fichte niega el significado ético del «conflicto de los deberes[44]». Es evidente que él ahí sólo da una interpretación de nuestra conciencia; cuando, al cumplir un deber, tenemos que desatender

otro deber, nos encontramos en un apremio técnico (si podemos decirlo de este modo), pero interiormente no nos sentimos culpables. Pues la ley moral no exige que hagamos esto o aquello en concreto, sino lo moral[45]. La ley moral es la norma de la actuación, no su contenido.

De acuerdo con Confucio, la ley moral contiene el doble peligro de que al sabio le parezca demasiado elevada, y en cambio al necio demasiado baja[46]. Es decir: la realización empírica de la moralidad nunca está descrita en la norma moral, y por eso mismo sobrevaloramos la norma cuando pensamos que en ella está ya dada la totalidad de los preceptos empíricos; y, por otra parte, Confucio se dirige contra el necio cuando dice que una acción legal tan sólo obtiene un valor moral si su intención era moral. Volvemos así a Kant y a su famosa formulación: «No resulta posible pensar nada ni en el mundo ni fuera del mundo que podamos considerar bueno sin restricciones, sino tan sólo una *voluntad buena*[47]». Bien entendida, esta frase contiene la idea básica de la ética kantiana, lo único que cuenta en este caso. «Voluntad» no significa en este contexto nada psicológico. El psicólogo construye en su ciencia una acción psicológica, y en su surgimiento la voluntad (en tanto que causa) viene a ser como máximo un factor. Al ético le interesa lo moral de la acción, y la acción no es moral en tanto surgida de abundantes razones, sino en tanto surgida de la intención moral; la voluntad del ser humano capta su obligación respecto a la ley moral; ahí se agota su significado ético.

Nos encontramos ante una reflexión que parece apropiada como punto de partida de todas las consideraciones sobre la educación moral. Pues el conocimiento de la antinomia de la educación moral, que tal vez sólo sea un caso particular de una antinomia general, se halla ante nosotros:

La meta de la educación moral es la formación de la voluntad moral. Y, sin embargo, nada es más inaccesible que esta misma voluntad moral, ya que ésta no es una magnitud psicológica que podamos tratar con algún instrumento. Ninguna influencia empírica

individual garantiza que demos realmente con la voluntad moral en tanto que tal. Nos falta en efecto la palanca para manejar la educación moral. Como la ley moral pura (que es la única válida) es inaccesible, también del mismo modo la voluntad pura es inaccesible para el educador.

Comprender este hecho en todo su peso es el presupuesto de una teoría de la educación moral. Luego, en seguida hay que llegar a la conclusión siguiente: como el proceso de la educación moral se resiste a toda racionalización y esquematización, no puede tener nada que ver con ningún tipo de enseñanza, pues la enseñanza es el (principal) medio educativo racionalizado por completo. Aquí nos conformamos con esta deducción; más adelante infundiremos vida en esta frase cuando analicemos la enseñanza moral que se imparte.

¿Tienen estas reflexiones como consecuencia la bancarrota de la educación moral? Eso sucedería solamente si el irracionalismo significara la bancarrota de la educación. Pero el irracionalismo sólo significa la bancarrota de una *ciencia* exacta de la educación. Y la renuncia a una teoría científica de la educación moral nos parece ser la consecuencia de lo que hemos dicho. Por consiguiente, a continuación intentaremos delinear la posibilidad de una educación moral en su conjunto, pero no sistemáticamente en la totalidad de sus detalles.

Aquí parece básico el principio de la Comunidad Escolar Libre[48], el principio de la comunidad moral. La forma en que la educación moral tiene lugar en ella es la religiosidad, pues esta comunidad experimenta, una vez y otra, un proceso que genera religión y que despierta la actitud de lo religioso, proceso que quisiéramos denominar «configuración de lo moral». Como hemos visto, la ley moral está muy lejos de lo moral empírico (en tanto que *empírico*). Y sin embargo la comunidad moral experimenta una y otra vez cómo la norma se convierte en un orden empírico legal. Condición de una vida así es la libertad, que permite a lo legal adaptarse a la norma. Mediante dicha norma obtenemos el concepto

de comunidad. La mezcla de seriedad moral en la consciencia de la obligación comunitaria y confirmación de la moralidad en el orden de la comunidad parece ser la esencia de la formación moral comunitaria. Pero en tanto que proceso religioso se resiste a un análisis algo más preciso.

De este modo nos encontramos ante la inversión peculiar de afirmaciones muy actuales. Mientras que hoy se multiplican por doquier las voces que consideran que la moralidad y la religión son completamente independientes la una de la otra, nosotros pensamos que la voluntad pura sólo encuentra su contenido en la religión. La vida cotidiana de una comunidad moral está marcada religiosamente.

Esto hay que decirlo teórica y positivamente sobre la educación moral, antes de que se pueda elaborar una crítica de la enseñanza de la moral existente. Y aun en esta crítica deberemos tener en cuenta la idea mencionada. Dicho de manera puramente dogmática, el mayor peligro de la enseñanza de la moral radica en la motivación y legalización de la voluntad pura, es decir, en la opresión de la libertad. Si la enseñanza de la moral se plantea como meta la formación moral de los alumnos, se encuentra ante una tarea irrealizable. Si se queda en lo valido universalmente, no irá más allá de lo que hemos dicho aquí o de lo que van ciertas doctrinas kantianas. La ley moral no se puede captar más detalladamente con los medios del intelecto, es decir, de manera universalmente válida. Dado que donde obtiene sus contenidos concretos está determinado por la religiosidad del individuo. Y rebasar el límite puesto de este modo, penetrar en la relación (todavía no configurada) del individuo con la moralidad, lo prohíbe la frase de Goethe que dice: «Lo más elevado en el ser humano carece de figura, y hay que evitar configurarlo de distinta manera que con una acción noble[49]». ¿Quién (aparte de la Iglesia) se permite hoy hacer de mediador entre el ser humano y Dios?, o ¿quién querría introducir un mediador en la educación, dado que esperamos que toda moralidad y religiosidad brote del hecho de estar solo con Dios?

Que la enseñanza de la moral no tiene sistema, que se ha planteado una tarea irrealizable, es expresión doble de una misma base claramente fallida.

Así que no le queda otro remedio que llevar a cabo, en vez de la educación moral, un extraño tipo de educación cívica en la que todo lo necesario ha de volver a hacerse voluntario, mientras que todo lo que en el fondo es voluntario ha de ser necesario. Se cree así poder sustituir la motivación moral por algunos ejemplos racionalistas, y no se ve que esto presupone la moralidad[50]. Es como si le explicáramos a un niño el amor al prójimo describiéndole el trabajo de numerosas personas gracias a las cuales él está disfrutando el desayuno. Es triste que a menudo el niño reciba en la enseñanza moral estas concepciones de la vida. Pero esta explicación surte efecto tan sólo en un niño que ya conozca la simpatía y el amor al prójimo. Y éstos tan sólo los experimentará en el seno de la comunidad, no en la enseñanza de la moral.

Dicho de paso: la «energía específica» del sentido moral, de la empatía moral, no crece acogiendo motivaciones, material, sino sólo activándola. Existe así el peligro de que el material sobrepuje a la excitabilidad moral y la embote.

La enseñanza de la moral se distingue por cierta falta de escrúpulos al elegir los medios, ya que no dispone de una motivación auténticamente moral. Por ello tiene que recurrir no sólo a unas reflexiones racionalistas, sino especialmente a estímulos psicológicos. Pero rara vez llega tan lejos como un orador en el Congreso de Enseñanza Moral celebrado en Berlín, que recomendó entre otras cosas apelar incluso al egoísmo del alumno (así ya sólo puede tratarse de un medio para la legalidad, no para la educación moral). Tampoco la apelación al heroísmo, la exigencia y alabanza de lo extraordinario, tienen nada que ver con la constancia de la mentalidad moral, dado que conducen simplemente a la exaltación sentimental. Kant no se cansa de condenar esas prácticas. Por otra parte, lo psicológico contiene el peligro específico de un autoanálisis sofista. En él todo parece necesario, dado que adquiere un interés

genético en vez de un interés moral. ¿De qué sirve distinguir y enumerar las clases de mentira, tal como propone un pedagogo?

Como hemos dicho, lo auténticamente moral se deja de lado necesariamente. Veamos un ejemplo característico, tomado (como los anteriores) de la *Teoría de la juventud* de Foerster[51]. Un chico es golpeado por sus compañeros. Foerster argumenta: «Devuelves los golpes para satisfacer tu impulso de autoafirmación; pero ¿quién es tu enemigo más constante, del que es más necesario que te defiendas? Tu pasión, tu impulso de venganza. De modo que, en el fondo, te están afirmando si no devuelves los golpes, a saber, si reprimes tu impulso interior». Esto es un ejemplo de reinterpretación psicológica. En un caso similar se le sugiere al chico golpeado por sus compañeros que al final vencerá si no se defiende y que la clase va a dejarlo en paz. Pero apelar de este modo al resultado no tiene nada que ver con la motivación moral. La mentalidad moral básica consiste en alejarse del provecho, no en motivarse mediante el mismo.

No tenemos espacio para seguir comentando la minuciosa práctica, que a menudo es moralmente peligrosa. Y no diremos nada sobre las analogías técnicas con la moral, sobre el tratamiento moralista de las cosas más sobrias. Vamos a acabar con una escena de una clase de caligrafía. El maestro pregunta: «¿Qué cosas malas hará quien no se obligue a mantener con las letras la línea marcada, sino que se deslice continuamente hacia arriba?». Los alumnos dan una cantidad sorprendente de respuestas. ¿No es eso casuística del peor tipo? No hay conexión alguna entre esas ocupaciones (grafológicas) y sentimiento moral.

Por lo demás, este tipo de enseñanza de la moral no es independiente (como suele decirse) de las ideas morales dominantes, de la legalidad. Al contrario: el peligro de sobrevalorar la convención legal queda aquí dado de inmediato, pues con su fundamentación racionalista y psicológica la enseñanza jamás podrá alcanzar a la mentalidad moral, sino sólo lo empírico, lo prescrito. A menudo, la buena conducta (que se sobrentiende) le parecerá al

alumno extraordinariamente significativa sobre la base de esas reflexiones. El concepto sobrio de deber amenaza así con perderse.

Si, pese a todo, se sigue pretendiendo una enseñanza de la moral, afróntense los peligros. Hoy no son peligrosas las contraposiciones cristianas «bueno-malo», «espiritual-sensible», sino lo «sensible-bueno» y lo «espiritual-malo», las dos formas que adopta el esnobismo. En este sentido, se puede poner el *Dorian Gray* de Oscar Wilde a la base de una enseñanza de la moral.

Aunque, por tanto, la enseñanza de la moral esté muy lejos de satisfacer a una exigencia pedagógica absoluta, podrá tener y tendrá su significado en calidad de estadio de transición. No porque sea, tal como hemos visto, miembro muy imperfecto en el desarrollo de la enseñanza de la religión, sino porque pone de manifiesto la deficiencia de la formación actual. La enseñanza de la moral combate lo periférico, lo descreído de nuestro saber, el aislamiento intelectual de la formación escolar. El objetivo no ha de ser domeñar el material formativo desde fuera, con la tendencia de la enseñanza de la moral, sino captar la historia del material formativo y, con ello, del espíritu objetivo. En este sentido, hay que tener la esperanza de que la enseñanza de la moral represente la transición a una nueva enseñanza de la historia en la que también el presente encuentre su lugar dentro de la historia de la cultura.

«EXPERIENCIA[52]»

Nuestra lucha por la responsabilidad se desarrolla contra un enmascarado. La máscara del adulto se llama «experiencia». Siempre igual, inexpresiva, impenetrable. Este adulto ya lo ha vivido todo: la juventud, los ideales, las esperanzas, la mujer. Y todo era sólo una ilusión. A menudo estamos intimidados o amargados. Es posible que tenga razón el adulto. ¿Qué podemos nosotros contestarle? Todavía no tenemos experiencia.

Vamos a intentar quitarle la máscara. ¿*Qué* ha experimentado este adulto? ¿*Qué* quiere demostrarnos? Sobre todo, una cosa: que también él fue joven, que también él quiso lo que nosotros queremos, que tampoco él creyó a sus padres, pero que también a él la vida le ha enseñado que sus padres tenían razón. El adulto sonríe con superioridad al decirnos que nos sucederá lo mismo a nosotros. De este modo desvaloriza de antemano los años que nosotros estamos viviendo, los convierte en la época de los dulces disparates juveniles, en la embriaguez infantil antes de la larga sobriedad de la vida seria. Así hablan los benévolos, los ilustrados. Conocemos a otros pedagogos cuya amargura ni siquiera nos concede los breves años de la «juventud»; ya quieren ponernos, serios y crueles, al entero servicio de la vida. Los dos desvalorizan nuestros años, hasta los destrozan. Y cada vez nos invade en mayor grado este sentimiento: tu juventud sólo es una breve noche (en consecuencia, llénala de embriaguez); luego llegará la gran «experiencia», los años de los compromisos, la pobreza de ideas y la falta de brío. Así es la vida. Eso nos dicen los adultos, así lo han experimentado ellos.

Sí, eso es lo que han experimentado, eso y nada más: la falta de sentido de la vida. La brutalidad. ¿Nos han animado alguna vez a lo grande, a lo nuevo, a lo futuro? Por supuesto que no, pues eso no se puede experimentar. El sentido, lo verdadero, lo bueno, lo bello, está fundamentado en sí mismo; ¿de qué nos sirve ahí la experiencia? Y aquí está el misterio: como el filisteo[53] nunca alza su mirada hacia lo grande, hacia lo que tiene sentido, la experiencia se ha vuelto su evangelio. La experiencia se convierte para él en la fiel noticia de lo habitual de la vida. Pero el filisteo no comprende que existe algo más que la experiencia, que hay valores (inexperimentables) a cuyo servicio nosotros estamos.

Así, ¿por qué la vida carece para el filisteo de consuelo y sentido? Porque el filisteo conoce sólo la experiencia, nada más. Porque está abandonado por el consuelo y carece de espíritu. Y porque no guarda con nada una relación tan interior como con lo grosero y lo común.

Pero nosotros conocemos otra cosa que la experiencia ni nos otorga ni nos quita: que existe la verdad, aunque todo lo que se haya pensado hasta ahora resultara un error. O que hay que ser leal, aunque nadie lo haya sido aún hasta ahora. La experiencia no puede arrebatarnos esa voluntad. Sin embargo, los mayores, con sus gestos cansados y su desesperanza arrogante, ¿tendrán quizás razón en *una cosa*? ¿Lo que nosotros *experimentamos* ha de ser tristeza, y sólo podremos basar el coraje y el sentido en lo inexperimentable? Entonces, el espíritu sí sería libre, pero lo rebajaría la vida una y otra vez; pues la vida, la suma de nuestras experiencias, no tendría consuelo.

Estas preguntas ya no las comprendemos. ¿Viviremos acaso a la manera de quienes no conocen el espíritu, de aquellos cuyo yo indolente es lanzado por la vida como por las olas al acantilado? No. Cada una de nuestras experiencias tiene sin duda alguna contenido. Nosotros mismos le daremos contenido desde nuestro espíritu. El hombre que carece de pensamientos se tranquiliza justamente en el error. «Nunca encontrarás la verdad», le dice al investigador, «yo he

hecho esa experiencia». Pero para el investigador el error es tan sólo una nueva ayuda hacia la verdad (Spinoza). La experiencia sólo carece de sentido y sólo está abandonada por el espíritu para el que de hecho carece de espíritu. Tal vez resulte dolorosa a quien se esfuerza, pero no le hará desesperar.

En todo caso, quien se esfuerza nunca se resignará ni se dejará adormecer por el ritmo del filisteo. Pues éste (ya os habréis dado cuenta) prontamente ensalza cualquier nuevo absurdo. Él tenía razón. Se confirma: *realmente*, no hay espíritu. Pero nadie reclama una mayor sumisión o «reverencia» al «espíritu» que él. Pues si criticara, tendría que crear. Y eso no puede hacerlo. Incluso la experiencia del espíritu, que el filisteo hace de mala gana, le parece estar carente de espíritu.

> Sagen Sie
> Ihm, daß er für die Träume seiner Jugertd
> Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird[54].

Nada odia más el filisteo que los «sueños de su juventud». (Y la sentimentalidad suele ser el camuflaje que adopta dicho odio.) Pues lo que se le aparecía en esos sueños era la voz del espíritu, que una vez también le llamó a él, como a todas las demás personas. La juventud es para él el recuerdo eternamente monitorio justamente de esto. Y por eso mismo la combate. El filisteo le habla de esa experiencia gris, poderosísima, y le enseña al joven a reírse cuanto antes de sí mismo. Y esto sobre todo porque experimentar sin espíritu es cómodo, aunque inútil.

Una vez más diremos: conocemos sin duda otra experiencia. Puede ser hostil frente al espíritu y destruir muchos sueños, pero es lo más bello, y lo más intangible e inmediato, dado que nunca carecerá de espíritu si es que *nosotros* permanecemos jóvenes. Uno solamente se experimenta a sí mismo, dice al final de su camino Zaratustra[55]. El filisteo hace su «experiencia», la experiencia eterna de la carencia de espíritu. El joven quiere en cambio

experimentar el espíritu; y cuanto más le cueste alcanzar lo grande, tanto más encontrará en su camino y en los seres humanos al espíritu. El joven será un hombre bondadoso. Qué intolerante es el filisteo.

PENSAMIENTOS SOBRE EL «FESTIVAL» DE GERHART HAUPTMANN[56]

I. EL «SENTIDO HISTÓRICO»

La humanidad no ha despertado todavía a la consciencia permanente de su existencia histórica. Solamente en algunas ocasiones los individuos y los pueblos han recibido la iluminación de que se encuentran al servicio de un futuro desconocido; «sentido histórico» podríamos denominar a esa iluminación. Pero el presente entiende por sentido histórico algo completamente diferente y reprocha la «falta de sentido histórico» a quienes se encuentran fuertemente animados por el sentimiento de una tarea futura. Pues el sentido histórico es para el presente el sentido de lo condicionado, no el sentido de lo incondicionado; para lo dado, no para la tarea. Hoy es tan fuerte el sentido histórico, es decir, el sentido de los hechos, de la vinculación y la prudencia, que tal vez nuestro tiempo sea especialmente pobre en «ideas históricas». A éstas las suele llamar «utopías» y las hace encallar en las «leyes eternas» de la naturaleza. Nuestro tiempo rechaza una tarea que no se puede encerrar dentro de un programa de reformas, que exige un nuevo movimiento de los *espíritus* y una manera de ver radicalmente nueva. En una época así, la juventud ha de sentirse extraña e impotente, porque todavía no tiene un programa. Es entonces cuando Gerhart Hauptmann se presenta ante ella como libertador.

II. El «FESTIVAL» de Hauptmann

Unas marionetas representan la liberación de Alemania. Hablan en pareados[57]. El escenario del teatro de marionetas es Europa; la historia no está falseada, pero a menudo sí simplificada. La guerra de 1806 es una furia bélica, y la derrota de Napoleón sólo es el empalidecerse de una imagen. Filistíades[58] aparece e interrumpe la historia. ¿Qué significa eso? ¿Se trata de una «idea repleta de espíritu»? No. Tiene un significado profundo, revelador. Los hechos no hacen grande a 1813, tampoco las personas. Sin duda, estas marionetas no son grandes, sino primitivas. Su lenguaje no tiene solemnidad, aquí no se trata de yambos eternos. Las marionetas expelen sus palabras, o las buscan o las dejan ir cayendo, igual que hace cien años. Así que ni los acontecimientos ni los personajes ni el lenguaje llevan en sí mismos el sentido. Pero los hechos se ordenan según el espíritu; las marionetas están confeccionadas en la misma madera de su idea; y el lenguaje está lleno de búsquedas de la idea. ¿De cuál? Preguntémonos si hace cien años no habríamos formado parte de los ciudadanos que sonreían con superioridad porque no se nos podía dar respuesta adecuada a esta pregunta. Pues el «Estado nacional neoalemán» no era un programa, sino sólo el pensamiento alemán. Dicho pensamiento, que ninguna de esas personas captó por completo ni expresó claramente en sus palabras, se encuentra afirmado fervorosamente a través de cada una de sus acciones: tal es el espíritu también de esta obra. Ante él, los seres humanos sólo son marionetas (que no muestran gestos ni caracteres privados), marionetas en poder del pensamiento. De acuerdo a esta idea se extienden los versos; como si las personas hablaran y hablaran hasta que el sentido surgiera de su lenguaje. Entre estas personas activas también se encontraba la juventud, que era muy poco clara pero muy entusiasta, como sus dirigentes.

Pero ya por entonces había personas maduras, que tenían una visión clara del conjunto. El «primer ciudadano» dice a Blücher[59]:

Ist der Welteroberer einmal perdu,

dann sing ich ganz gern Ihre Melodie.
Und haben Sie ihn zur Strecke gebracht
dann andert sich alies über Nacht,
dann werde ich mich gewiß nicht sträuben
und etwa gar napoleonisch bleiben.
Wie die Dinge jetzt liegen, werd' ich zuletzt
immer wieder ins Recht gesetzt[60].

Y es que hoy no se habla con la juventud de manera distinta que por entonces:

Großmaulige, unreife Gymnasiasten.
Nehmt eure Fibel und geht in die Klasse…
Was, Fritz, Du hier? mein eigner Sohn?…
Überstiegenes Geschwätz! puerile Narrheiten[61].

Uno les responde:

O ihr Knechtseelen! wie ich euch hasse.
Unbewegliche, fühllose, träge Masse.
Ein dicker, schlammiger Most, ohne Gärung,
ohne Feuer und ohne Klärung.
Kein Funke verfangt, kein Strahl durchdringt euch,
kein Geist, doch jeder Fußtritt bezwingt euch[62].

Ambos, burgueses y estudiantes, que hoy hablan así, si hubieran vivido hace cien años no habrían hablado de otro modo. Pues su actuación histórica no estaba determinada por conocimientos, sino sin duda por la mentalidad, y las mentalidades son las mismas en todos y cada uno de los tiempos.

Hauptmann situó la fiesta hacia el final de la lucha, y ahí es donde obtiene su forma y lenguaje lo que era el alma apremiante del acontecer cotidiano. La madre alemana tomará forma griega, pues la fiesta significa la entrada en el reino de la cultura, a la que la lucha estaba preparando el camino.

Atenas Alemania:

Und darum laßt uns Eros feiern! Darum gilt
der fleischgewordnen Liebe dieses Fest, die sich
auswirkt im Geist! Und aus dem Geiste wiederum
in Wort und Ton, in Bildnerei aus Erz und Stein
in Maß und Ordnung, kurz in Tat und Tatigkeit[63].

En la lucha no se obtiene otra cosa que la libertad. La libertad es la primera necesidad en el mundo de las fuerzas. En la fiesta, el día y la actividad irreflexiva alcanzan la consciencia del espíritu. La fiesta celebra la *paz* como sentido oculto de la lucha. La paz obtenida traerá la cultura.

III. LA JUVENTUD Y LA HISTORIA

La escuela y la familia desdeñan como retórica nuestros más serios pensamientos. Nuestro miedo al maestro es casi simbólico; él nos malinterpreta continuamente, capta solamente nuestras letras, pero no nuestro espíritu. También tenemos miedo a muchos adultos, pues se fijan en todo lo que decimos, pero no entienden nunca lo que queremos decir. Nos reprenden por unos pensamientos que apenas están surgiendo aún en nosotros.

Pero nosotros sabemos que la falta de claridad no es un reproche, que nunca alguien que haya pretendido algo serio ha preparado un programa para curiosos y escépticos. Es verdad que nos falta el «sentido histórico», pero nos sentimos emparentados con la historia, no con la pasada, sino con la futura. Nunca comprenderemos el pasado si es que no deseamos el futuro.

La escuela nos vuelve indiferentes, nos dice que la historia es la lucha entre el bien y el mal y que tarde o temprano el bien triunfa. De modo que no hay prisa para actuar. Por así decirlo, el presente no es actual, el tiempo es infinito. Pero a nosotros nos parece que la historia es una lucha más cruel y severa. No luchamos por valores ya existentes, no luchamos por el bien y el mal, sino por la

posibilidad de los valores, que está continuamente amenazada, por la cultura, que vive en una eterna crisis: pues con cada presente los viejos valores se vuelven más viejos; el brío se convierte en indolencia; y el espíritu, en estupidez. Y con ello se pierde la libertad, el mayor bien histórico. Porque la libertad no es un programa, sino la voluntad para un programa, es decir, una mentalidad.

La historia es la lucha entre los entusiasmados y los indolentes, entre los futuros y los pasados, entre los libres y los esclavos. Los esclavos podrán siempre presentarnos el canon de sus leyes, mientras que nosotros aún no podemos indicar la ley bajo la cual nos encontramos. Tenemos sin embargo la sensación de que aquí se trata de un deber. Poseída por esta sensación, la juventud tendrá al fin coraje para lo que los otros consideran retórica. Actuará, aunque los demás la crean confusa. La juventud es confusa, como lo es el espíritu de la historia, y nunca resplandece hasta la fiesta.

Debemos a Gerhart Hauptmann un sentido juvenil de la fiesta y de la lucha.

METAS Y CAMINOS DE LOS GRUPOS PEDAGÓGICOS ESTUDIANTILES EN LAS UNIVERSIDADES ALEMANAS

(CON ESPECIAL REFERENCIA A LA «CORRIENTE DE FRIBURGO»)[64]

Conozco por mi trabajo tan sólo a los grupos de Berlín y Friburgo, ambos pertenecientes a la misma corriente. Por tanto, no voy a hablar sobre la praxis de los otros grupos, sino sólo sobre las diferencias fundamentales de la llamada «Corriente de Friburgo» respecto a las demás, según las entiendo; luego, finalmente, diré algo acerca de la praxis de ese grupo.

El movimiento pedagógico estudiantil tiene sus raíces en la situación general de los estudiantes. Estamos acostumbrados a atribuir los esfuerzos reformistas estudiantiles a la influencia del conocimiento social y al sentimiento social del deber. La mentalidad social de los estudiantes ha encontrado su expresión más significativa en el Estudiantado Libre[65], pero también las asociaciones estudiantiles abstemias, los cursos para trabajadores, el teatro ambulante y muchos grupos más tienen sus raíces en el conocimiento y el sentimiento social. Esta es también la base de la mayor parte de las asociaciones de estudiantes universitarios para la reforma escolar o la pedagogía. A consecuencia de su experiencia o sus estudios entre los estudiantes surgió la convicción de que la escuela necesita una reforma y de que esta reforma es una de las cuestiones más importantes de cara al futuro. De este

modo nace para el estudiante el deber de ocuparse de la cuestión pedagógica en tanto que padre de una nueva generación, tal vez incluso como su maestro. Esta participación en la cuestión pedagógica del presente no significa entrometerse en una praxis que sólo es accesible al pedagogo, sino que se trata de una orientación teórica y práctica que, en tanto que tal y que estudiantil, no es partidista. Precisamente esta actitud de los estudiantes en su relación con la cuestión pedagógica ya ha sido detalladamente fundamentada, sobre todo por el discurso que el profesor Stern pronunció en Breslau el pasado año[66]. A esta corriente concreta pertenece la mayoría de los grupos pedagógico-estudiantiles, con las excepciones de Berlín, Friburgo y Jena.

La fundamentación de estas comunidades estudiantiles se basa en otros sentimientos y pensamientos. Junto al pensamiento social, poco a poco algo nuevo va ocupando un lugar entre los estudiantes avanzados, no por contraposición al movimiento social, pero sí con el claro sentimiento de que hasta ahora la actuación social ha sido insuficiente. Hoy tenemos junto al Estudiantado Libre al Tropel Libre[67]. Ciertamente, no se pueden comparar por el número de miembros, pero el Tropel Libre es el tipo provisional de una nueva mentalidad estudiantil. En efecto, hemos hecho la experiencia de que al Estudiantado Libre (y hablo de él como tipo) le faltaba, pese a lo moderno de su esfuerzo, la necesaria originariedad, por cuya razón su desarrollo quedó en cierto momento detenido. Sabemos que ese trabajo en y por una masa anónima es sin duda un deber. Pero a las metas sociales generales (como la representación de los no asociados, los cargos, los cursos para trabajadores y todo el trabajo de formación, en el cual el grupo pedagógico se encuentra incluido como tipo) les falta la interna conexión, necesaria, con el espíritu estudiantil. Cierto que se ha intentado construir dicha conexión teóricamente: pero Behrens presupuso un ideal de universidad que, aun siendo una tarea, no puede ser la base de las comunidades estudiantiles de hoy. Cada uno de los miembros del Estudiantado Libre (y reitero que aquí me refiero igualmente a

grupos no adheridos organizativamente al Estudiantado Libre) refuta estas construcciones teóricas una y otra vez. El trabajo de estos estudiantes o bien se dirige a las necesidades sociales de los estudiantes en abstracto o a las necesidades de una sociedad más abstracta todavía. Pero el enorme esfuerzo social no ha surgido originariamente a partir del espíritu estudiantil. Se trata de una copia de la vida pública, en la que a menudo el individuo pierde por completo su consciencia y se atolondra en el general desasosiego. Existe, pese a todo, una actividad del Estudiantado Libre *interiormente* fundamentada y al mismo tiempo muy social. Pero aun así a nosotros nos parece que lo que es el espíritu estudiantil todavía está por desarrollar. Todavía faltan las conexiones entre la persona y el trabajo. Tal vez esto explique las curiosas diferencias en la valoración del trabajo socio-estudiantil y del estudiante individual socialmente activo.

He dicho que el Tropel Libre representa una nueva concepción de la vida estudiantil. No voy a analizar aquí su espíritu, aunque no esté muy lejos de nuestro tema, sino que prefiero subrayar una cosa: el Tropel Libre ha sido, consciente o inconscientemente, el primero en nuestros días en situar a la juventud en el centro del sentimiento estudiantil moderno. Todavía no ha podido sacar partido a esta idea de juventud en la vida propiamente *estudiantil*, habiéndose encerrado en distintos grupos individuales. Pero, pese a todo, en la contraposición de Tropel Libre y Estudiantado Libre tenemos preformadas en la vida de los estudiantes las mismas contraposiciones que se dan entre la corriente de Friburgo y las otras corrientes.

En el centro de los pensamientos de Friburgo no figuran la escuela y la reforma escolar, sino directamente la juventud. Mas no se trata de una relación con la juventud en tanto que objeto, sino de la consciencia de la juventud estudiantil en el estudiante individual. No presuponemos un círculo de intereses ni hablamos de un deber abstracto, general, sino de la situación del estudiante. El estudiante que hoy no encuentra su lugar en el círculo reducido de trabajo del

Estudiantado Libre y al que le está igualmente prohibida la exclusividad del Tropel Libre (por no hablar de las otras comunidades) necesita sin duda un nuevo círculo. Nos adherimos al Estudiantado Libre, pues es la base sobre la que se lleva a cabo el trabajo para todos los estudiantes, y no tenemos razón estatutaria para apartarnos de ella. La corriente de Friburgo no se reúne para alcanzar un objetivo sino sobre la base de la necesidad: por tanto, hay que entenderla a partir del vacío y de la misma falta de juventud de las demás comunidades estudiantiles. Aunque se pueda ligar estrechamente al Tropel Libre y al Estudiantado Libre, en uno se echa de menos el sentido para el conjunto de lo estudiantil, y en el otro la juventud en cuanto tal.

Describimos de este modo la pretensión propia de la corriente de Friburgo en el seno de la vida estudiantil, y describimos su origen. La reforma escolar no es pues su punto de partida; la corriente de Friburgo no se entiende como participación en el trabajo pedagógico de hoy y no se dirige a la cuestión pedagógica como tal, sino a la cuestión estudiantil. Pero, aun así, nos encontramos dentro del ámbito de la pedagogía; y en ella encontramos el objeto a cuyo través desarrollamos nuestra mentalidad juvenil-estudiantil, al principio de un modo casi simbólico e interiorizado.

Este es el lugar para abordar el reproche esencial que se ha planteado frente a la corriente de Friburgo; que reduce un movimiento estudiantil a un partido en la lucha pública. Si eso fuera correcto refutaría lo que nos interesa, pues la autonomía del espíritu estudiantil estaría de hecho aniquilada. Pero hay un punto de vista más allá de la neutralidad que, entendido desde dentro hacia fuera, no es ningún partido. En la cuestión que aquí tratamos a partir de los estudiantes, la neutralidad nos parece lo más partidista. Ya he dicho que no somos una mera instancia para *resolver* la cuestión pedagógica, pero estamos convencidos de que muchas cosas importantes no se han dicho aún ni se han cuestionado, que donde estuvo nuestra primera juventud hay a menudo un campo de ruinas de fuerzas desconocidas por completo. Por tanto, la orientación

tampoco puede ser lo que buscamos, resultando falso preguntar: ¿partido o no partido? No estamos intentando averiguar a cuál de los reformadores escolares de hoy hay que seguir, sino que estamos intentando desarrollar las cosas a partir de nosotros mismos. Y entonces podría suceder que alguien sienta lo mismo que nosotros, que también formule sus preguntas desde el espíritu de la juventud, o bien que las suscite. Sin embargo, compañeros, no somos unos fanáticos partidarios de Gustav Wyneken[68]. Conocemos, por cierto, que peleamos con él formando un frente, y que él es nuestro dirigente, pero no para avanzar hacia una meta que él nos proporciona, sino hacia aquella meta que está dada de manera inmediata. Por eso no se nos puede plantear el reproche de un supuesto partidismo.

Tal vez haya tenido que dedicar demasiado tiempo a distinciones. Ahora, ustedes reclamarán con impaciencia algo más concreto. Voy a intentar darles alguna indicación. Pero ustedes ya estarán pensando que, si aquí mis palabras son demasiado exactas y seguras, incurrirán en contradicción con lo que he dicho. Pues la consciencia juvenil es algo que se está desarrollando ahora en nosotros. Tan sólo es, pues, posible hablar de síntomas, como mucho de símbolos. Pues el pensamiento y las vivencias amplían nuestra consciencia sin cesar, y mucho de lo alcanzado en los debates todavía no hemos conseguido configurarlo en la comunidad.

Para la praxis son fundamentales dos cosas: la comunidad estudiantil en cuanto tal y el modo en que desde sí misma desarrolla el objeto pedagógico como su objeto primero, al modo de un espejo de sus propias necesidades y esfuerzos. Nuestros grupos nunca intentarán apartarse del conjunto del Estudiantado Libre. Quieren en efecto actuar en él, y con su presencia, el tono y la mentalidad que va surgiendo y (más aún) ha de surgir en ellos contribuyen a la impregnación del Estudiantado Libre con lo que es el espíritu juvenil. La composición de nuestros grupos sólo ofrecerá personalmente su imagen específica cuanto más cerca se hallen de su meta. De

momento no aspiramos a éxitos numéricos, a la propaganda o la obtención de intereses. Pero vamos a ir dando la bienvenida a los y las estudiantes que comprendan la intención interior de nuestro trabajo. Por tanto, tan sólo mediante la composición personal se apartará nuestro grupo respecto de la masa del Estudiantado Libre, teniendo la esperanza de poder actuar en principio mediante su existencia.

Unas palabras, por último, respecto al tipo de nuestro trabajo, que se encuentra al servicio de la acuñación del espíritu juvenil, sobre todo en lo que hace a la *cuestión* pedagógica. Así, no se interesa por las cuestiones técnicas en tanto que tales, ni por la pura orientación en lo existente. Nuestro interés se enmarca donde la juventud y los valores culturales se confrontan, en una nueva pedagogía filosófica. La educación artística, la enseñanza de la religión y la moral, la educación política, la coeducación, todo esto son cuestiones que discutimos una y otra vez. Ciertamente, esto lo tratamos de manera teórica, pero una mentalidad práctica se manifiesta en ello: igual que el joven estudiante universitario no tiene dificultades entre nosotros para comprender las preguntas relativas a la formación espiritual del escolar, ya que él también es joven y siente la misma tendencia incondicionada por los valores y las valoraciones, tampoco los problemas del maestro de escuela han de conservar entre nosotros su carácter penoso. Hemos discutido pocas veces la posición del maestro frente al alumno porque en estas cuestiones la cosa está bien clara: la educación, si sucede en el espíritu de la juventud, no conoce un problema personal de poder entre maestro y alumno, sino que el maestro obtiene el valor mediante su juventud y seriedad.

La discusión teórica en los grupos es sólo una parte de nuestro trabajo. Con la otra parte nos encontramos en la lucha misma de la juventud, sobre todo en la lucha de la juventud escolar. Con su revista *Der Anfang*, así como con las «aulas de reunión», donde alumnos de escuela y estudiantes universitarios hablan unos con otros, nos relacionamos estrechamente con la juventud escolar:

sabemos que su lucha es nuestra lucha. Naturalmente, hay que subrayar que la reforma escolar es tan sólo un campo limitado de la actividad juvenil. Nuestros grupos intentan promover de manera inmanente (por así decirlo) la reforma universitaria desde dentro hacia fuera. Los alumnos de escuela han de estar ligados igualmente a nosotros en esto: en Berlín ya se empieza a convocar a escolares a los actos socio-estudiantiles (lecturas de cuentos, veladas de la sección de reforma escolar).

En el marco de esta conferencia no me ha sido posible desarrollar el concepto de cultura juvenil. Pero tampoco parece imprescindible, una vez que los escritos del doctor Wyneken[69] y *Der Anfang* lo han desarrollado desde sus aspectos más diversos. Pero ese concepto es el presupuesto de cuanto os he dicho. He intentado mostrar que hay dos posibilidades del trabajo pedagógico-estudiantil. Una brota a partir del pensamiento social, y no ha conseguido establecer la conexión interna con la idea misma de estudiante; y es el caso que dicha conexión tendría que significar actualmente la renovación del espíritu estudiantil. La otra posibilidad analizada reposa directamente en la cultura propia del espíritu juvenil, que conecta de modo necesario a escolares y universitarios: así surge una nueva mentalidad propiamente estudiantil, que ha encontrado su primer objeto en la relación del estudiante con la pedagogía.

LA JUVENTUD SE MANTUVO EN SILENCIO[70]

Dedicado al *Tägliche Rundschau*[71]

Ahora debemos permanecer atentos. No vamos de ningún modo a permitir que el *hecho* del Congreso de la Juventud Alemana Libre nos someta. Sin duda, es verdad que hemos vivido en el seno de una nueva realidad: dos mil personas jóvenes y modernas se han reunido, pudiéndose ver en el Hoher Meißner[72] lo que es una nueva juventud corporal, una nueva tensión en cada rostro. Pero esto no es para nosotros otra cosa que la garantía de existencia del espíritu juvenil. Excursiones, trajes de fiesta y danzas populares no son importantes y, en el año 1913, no son espirituales todavía.

Algunos de nosotros no saludaremos con entusiasmo el congreso juvenil hasta que al espíritu global no lo colme la voluntad de juventud, algo que hasta ahora solamente sucede en unos pocos. Hasta ese momento, habrá que plantear una y otra vez al congreso, en nombre de la misma juventud, una exigencia espiritual.

En la asamblea de delegados en el castillo de Hanstein sucedió lo siguiente: un orador acabó con estas palabras: «¡Viva la libertad! ¡Viva Alemania!». Una voz: «¡Y viva la juventud!». El orador añadió: «¡Y viva la juventud!» a toda prisa.

Pero aún sucedieron otras cosas peores. Al entregar los premios deportivos, se nombró el apellido Isaacsohn, y se oyó la risa de una minoría[73]. Mientras una sola de tales personas tenga sitio entre los jóvenes alemanes libres, careceremos de juventud y de nobleza.

Este congreso juvenil ha demostrado que muy pocos entienden el sentido de la palabra «juventud», que sólo ella difunde el espíritu nuevo, a saber, *el* espíritu. Los demás han buscado unos pretextos

seniles, racionales, para su manera de encontrarse: la higiene racial, la reforma agraria o la abstinencia. Por eso, algunas personas ávidas de poder pudieron atreverse a ensuciar la fiesta de la juventud empleando una jerga partidista. El profesor Keil[74] exclamó: «¡Vivan las armas!». Sólo dos hombres protegieron a la juventud: Wyneken y Luserke[75]. Ambos proceden de la Comunidad Escolar Libre. Wyneken prometió situarse con los suyos como una muralla ante una juventud a la que se ataca y manipula como a una reunión electoral. Para esta lucha confiamos en la gente de Wickersdorf, que con sus gorras blancas formaban un grupo bien compacto en Meißner.

La juventud se mantuvo en el silencio, y si exclamó «¡Hurra!» fue más durante el discurso del chovinista Keil que ante las palabras de Wyneken. Con igual dolor pudo observarse que la juventud se sentía adulada por las palabras paternalistas de Avenarius[76]. Y lo peor es que esta juventud aceptara las bromas, y que se dejara arrebatar por personas «maduras» la seriedad sagrada con la que se había reunido; que aceptara la campechanía, en vez de reclamar la debida distancia. En efecto, esta juventud no ha encontrado todavía al enemigo innato al que tiene que odiar. Pero ¿quién de todos los que estaban en el Hoher Meißner lo conoce? ¿Qué fue de la protesta contra la familia y la escuela que esperábamos? Al respecto, la retórica política no alisó el camino del sentir juvenil. ¿Es ésa la razón por la que ninguno lo tomó? Ahí estaba todo por hacer. Y ahí hay que manifestar lo juvenil, hay que mostrar ahí la *rebelión*: en contra de los padres, que ahogan los ánimos, y en contra de la escuela, que fustiga el espíritu. La juventud se mantuvo en el silencio. Y aún no ha tenido la intuición ante la cual se viene abajo el complejo de la edad. La poderosa ideología integrada por la experiencia, la madurez, la autoridad, la razón y la buena voluntad de los adultos no se vio ni fue atacada en el curso del congreso juvenil.

El *hecho* del congreso juvenil es sin embargo lo único positivo. Basta para volver a reunirnos mejor pertrechados el año que viene y

los siguientes hasta que, algún día, en un congreso de la juventud alemana libre logre hablar, por fin, *la juventud*.

VELADAS LITERARIAS ESTUDIANTILES[77]

Nadie duda que el arte delatará todo el letargo, toda la lejanía del espíritu, toda la deficiencia que hay en la sociedad estudiantil. Voy a darle palabras a esta delación. Me baso en la catástrofe inolvidable de la velada literaria de hace un año, así como en mi propia concepción respecto al arte y el estudiantado.

Voy a contrastar la velada literaria de los estudiantes con una «lectura pública de las propias obras» como las que tienen lugar comúnmente en los locales de Berlín. Acude a ellas un público de pago, desorientado y curioso junto con algunos invitados, la mayoría buscando diversión. La reunión está mediada por el pago; la cuestión no es por tanto cuánto espíritu se aporte, para el público al menos. La masa cuchichea, y el individuo puede sentir devotamente. La velada depende en consecuencia del espíritu del autor; si es un diletante y quiere interesar o divertir, todo irá bien y no será preciso recurrir al arte. Tal vez pueda tratarse de un poeta. Así que leerá sin contar con la masa que tiene delante: él y el arte están en otro sitio. Le seguirán algunos. Así, aquí la masa nada tiene que ver con el arte, como el arte nada con la masa. El dinero sin duda desinfecta. El espíritu acude en tanto que individuo a los lugares que son del arte público, y quien se siente a su lado ha de pagar.

El procedimiento, tan higiénico, que viene elaborando limpiamente un preparado del arte a partir de nuestros teatros, de nuestras conferencias y de nuestros conciertos, es el signo de una terrible pobreza. Mas se dice; pobre, pero limpio.

Esta higiene peculiar de la pobreza, el peor elogio que podría hacerse (pues aquí el arte puede huir todavía con sus discípulos por

caminos aún no hollados), no se puede atribuir en absoluto a las veladas estudiantiles literarias. A la comunidad académica, por su parte, no se le puede disculpar el paganismo, la lejanía al arte como tal. La falta de pensamiento es un pecado. Estamos excluidos del reino de la pobreza espiritual. El diario trato con lo espiritual quita todo derecho a presentarse ante el arte a la manera de meros burgueses que pagan.

Todo esto significa que una velada literaria estudiantil no puede establecer a su manera la medida de su espiritualidad. Se encuentra bajo una ley desde el principio, bajo la ley que prescribe el arte: reunirse ante él en comunidad. Pero no es el dinero lo que une.

Nos tenemos que tomar en serio este conocimiento indiscutible. Una velada literaria estudiantil solamente posee una de esas dos posibilidades. Presupone la comunidad de los estudiantes y no puede renunciar a ella. Una velada literaria estudiantil resulta ser, por tanto, una velada en la que el espíritu comunitario de los estudiantes se confronta con el arte. Con ello se transforma la relación existente entre el autor y el público. A diferencia de lo que sucede en una sala pública de conferencias, que no está presidida por el nombre de una comunidad, el público se vuelve aquí importante. Y el autor no se encuentra, en nombre del arte, por encima del público, ni en medio de un público variado y sin otro contacto que la vulgaridad que se comparte.

Por el contrario, el arte conecta aquí al autor con el público. Tal *voluntad de arte* conforma la velada literaria. Desaparece la rebuscada indeterminación de los juicios artísticos. El público no espera al poeta iluminado, que nada tiene que ver con el estudiantado ni con la autoría. El público no adopta actitud alguna, no se encuentra ávido de vivencias ni de literatura, sino que está en espera de sí mismo, del diletante al que oye profesar el arte. Este es, en el más lato sentido, el objetivo de la educación artística, y también por tanto de un grupo literario de estudiantes. Educación para convertirse en diletantes, y educación para ser público. Pero aquí el diletante no es ennoblecido por el *arte*, pues se trata de

alguien que no sabe, sino por el *esfuerzo*. Sin duda, aún es posible dar buena muestra de la seriedad y del rigor de la creación aunque uno no sea un gran artista, alcanzar el conocimiento que es propio del genio; y a eso está llamado el diletante. Este, por tanto, se presenta con la confesión de que es alumno. Abandonará el insufrible absolutismo, esa manera primitiva de situarse ante el arte y de entrar a tientas en su seno. El diletante será un imitador y aprenderá el oficio en sus primeros comienzos. Con ello va a convertirse seriamente en miembro perteneciente a una corriente artística que contiene su propio sentimiento vital, que contiene su propia voluntad, de manera sin duda más rigurosa que otras. Aprenderá y trabajará con ella, la profesará y propagará. El diletante se establece así en un ámbito, y desde él ya puede dirigirse de modo receptivo (como persona culta) hacia otros ámbitos. Y, en consecuencia, va a educar al público en la comprensión de lo que es la laboriosa civilidad del genio. No es posible iniciarlos en lo genial del genio, ni tampoco hace falta.

Este es el sentido que posee una autoría estudiantil, y esto es también lo que caracteriza al público estudiantil en cuanto tal. Un público que ha de estar unido en el rechazo de lo popularmente sentido, como de toda penosa inmediatez que proceda de una privada ignorancia. Uno que ha de hallarse preparado para contemplar lo nuevo, revolucionario e inaudito que atrapa a los más productivos de entre sus filas. Y ha de estar unido en el rechazo, ha de estar firmemente decidido en la negación de lo clásico aproblemático y de las rimas bien hechas. El literato es aquel a quien la multitud de diletantes tiene que seguir. El literato va delante como un legionario, sucio y polvoriento a consecuencia de un servicio superior en el que cree, aun sin comprenderlo. El, que ha sido el primero en olvidar su cuna, ha comprendido la cobardía que subyace en la convención artística y no ha vacilado en hacer pública su existencia privada en el debate. Poseído por todas las miserias de la época y por el conocimiento de los rigores artísticos, el literato

se puso al servicio del genio, al que ahorró el mortal contacto con el público.

De la ética del artista hay que decir que quedó sumergida dentro de su obra por caminos difíciles de estudiar. Pero ella se muestra en la grandeza artística de la obra. La *obra* da al artista el derecho a hablar, pero no al diletante. Su personalidad, su seriedad, su pureza moral han de ser garantía de los intentos artísticos que presente. Porque no hay que tomarlos como arte, como revelación. Antes bien, son los testimonios de un luchador-humano que, a pesar de todas las condenas, remite a los que encontraron unas formas, y que a dichas formas se doblega. El diletante encarna lo humano-condicionado por el arte, su aspecto temporal, su tendencia inmanente. En tanto que educador, enseñará a los otros el camino desde su humano condicionamiento, su moral dirección, hacia el arte y hacia el nuevo genio. Para ver tal camino hay que ver una y otra vez a la humanidad, cuya atadura y liberación son precisamente dichas formas. El diletante es el auténtico educador para este modo de ver. Y el literato del que hablamos no será otra cosa que la más elevada y pura formación del diletante.

Finalizo: una velada literaria estudiantil tiene que hacer hablar a unas personas cuya personalidad moral obliga. Entonces sabrá el público qué significa el autor estudiantil propiamente dicho, el público estudiantil en cuanto tal. Por el contrario, parecerá imposible escuchar poemas de personas cuya seriedad artística sea desconocida por completo, cuyo sentido de lo trágico sea problemático, y mínimo su conocimiento de la época. Imposible igualmente oír hablar de sentimientos innegables a personas que sólo conozcamos por sus actividades incesantes. Imposible, también, ver talentos inciertos que se entreguen a sus capacidades. Sólo es posible escuchar a la persona cuya moralidad se ha sometido al arte con objeto de intuirlo, cuya incapacidad va ennoblecida en razón a su propia necesidad, la que la vincula con el arte luchador de su tiempo, cuya obra rinde testimonio de la lucha que entabla el ser humano donde la forma aún no ha podido triunfar.

Todos los dirigentes estudiantiles deberían leer una vez al año una obra de su producción. Así sería posible una selección de los productos, y hasta una selección más rigurosa de los verdaderamente dirigentes. Pues así como el verdadero diletantismo presupone lo moral humano, la cultura impone a dichos seres un deber de servicio en la lucha artística de la época: el diletantismo.

EDUCACIÓN ERÓTICA

CON OCASIÓN DE LA ÚLTIMA VELADA LITERARIA ESTUDIANTIL CELEBRADA EN BERLIN[78]

Más importante que la perogrullada de afirmar que no hay cultura erótica es el hecho de la *doble* incultura erótica existente: la familiar y la prostitución. Es por completo inútil el intento de combinar ambas cosas carentes de espíritu en la aureola del filisterio[79] juvenil: en la «relación». Lo que hemos escuchado era esencialmente poesía sobre las relaciones. Es decir: modernidades de la selección de vocablos según ritmos de Geibel[80]; desde el punto de vista del contenido: excesos paneróticos dotados de apoyo familiar. Se rescataron nombres bizantino-romanos, como Teodora, confitándose luego con dulce poesía de muchachas. Otro iba cantando sus canciones órficas para así ocultar con referencias a Grecia la ceguera poética y aludir sin problemas al mar y al amor. Alguien trasladó a un circo romano la necedad excitante de una violación. Los escenarios clásicos son signo de la dependencia familiar, trayéndose a la luz unos poemas eróticos que uno podía leer a todo el mundo (si no a tu padre, al menos a tu tío).

No hemos de ocultar que, en medio de todo esto, se conservaron fósiles de la época de lo puramente familiar, y así supimos con interés sincero que aún existen cosas como éstas. A saber: «Juventud, un bosquejo al fresco», que traslada al hogar el erotismo, y el hijo ama a la «esposa» de su padre.

Sólo un autor mostró el camino hacia delante: A. E. Günther, con bosquejos decididos, siempre inteligentes y mordaces. Otro al menos supo conservar una neutralidad bastante digna: hablamos de Erich Krauß.

Mientras los estudiantes entiendan su poesía de esta forma, según este modelo familiar, y no se atrevan a ver *espiritualmente* el erotismo de la prostituta (que sin duda es *el más cercano a ellos*), en vez de jugar con graciosas pasioncillas, se quedarán en la enmohecida poesía que corresponde a las relaciones y no producirán un solo verso que sea visto y formado como tal.

LA POSICIÓN RELIGIOSA DE LA NUEVA JUVENTUD[81]

El movimiento de la juventud que ahora va despertando marca su dirección por ese punto infinitamente lejano en el que sabemos que está la religión. Y el movimiento ya es para nosotros la garantía más honda de que la dirección es la correcta. La juventud que despierta en Alemania se encuentra igual de lejos respecto de la totalidad de las religiones y asociaciones cosmovisivas. Tampoco adopta posiciones religiosas, pero significa algo para la religión y, en un sentido completamente nuevo, la religión comienza hoy a adquirir un significado para ella. La juventud se halla en ese centro en que lo nuevo surge. Su necesidad es enorme, y la ayuda de Dios le está muy próxima[82].

La religión no puede captar mejor a la comunidad que en la juventud, y el impulso hacia ella no puede darse en ningún otro lugar de un modo más concreto, tampoco más interior, más penetrante. Porque el camino formativo propio de la generación joven carecería sin ella de sentido. Está vacío y lleno de sufrimientos, sin el lugar en el cual él se bifurca en la disyuntiva decisiva. Este lugar ha de ser común para toda una generación; ahí se encuentra el templo de su dios.

La inquietud religiosa llegó a los viejos tarde y aisladamente. Fue una decisión en lo escondido, en la singular bifurcación, por más que no en la única. La decisión no tenía garantías al faltarle la objetividad de lo religioso. Así permaneció el individuo confrontado con la religión.

Pero ahora se presenta una juventud que se ha fundido con la religión, la cual es ya su cuerpo, en el que ella padece las que son

sus necesidades. *Una generación quiere volver a situarse en la bifurcación, pero ésta no está en ningún sitio*. Cada juventud debió elegir, mas los objetos para su elección le estaban marcados. La nueva juventud se halla hoy ante el caos en que los objetos de su elección (los objetos sagrados) desaparecen. Su camino no lo abren las palabras «puro» e «impuro», «santo» y «réprobo», sino palabras propias de un maestro de escuela, como «permitido» y «prohibido». Que la juventud se sienta actualmente desorientada y sola es garantía de su religiosa seriedad, de que la religión ya no significa para ella una forma cualquiera del espíritu o uno de los muchísimos caminos que podría tomar diariamente. Por el contrario, hoy la juventud no reclama más urgentemente ninguna otra cosa que elegir, la posibilidad de elegir, la decisión sagrada. La elección crea sus objetos, y éste es el saber que está más próximo al saber de la religión.

La juventud que se profesa a sí misma *significa* religión aún no existente. Rodeada como se halla por el caos de las cosas y de las personas, de las cuales ninguna está santificada o reprobada, exige una elección. Y no podrá elegir desde la más profunda seriedad hasta el momento en que la gracia no haya vuelto a crear lo impío y lo santo nuevamente. Confía en que lo réprobo y lo santo se manifiesten al fin en el instante en el cual su común voluntad de elegir se haya tensado hasta el grado máximo.

Mientras tanto, hoy la juventud vive una vida difícil de comprender, llena de entrega y de desconfianza, de veneración y de escepticismo, de egoísmo y de sacrificio. Pero esta vida es su virtud. En efecto, no puede reprobar ni a nada ni a nadie, pues en todo (hasta en los anuncios y en el crimen) puede surgir el símbolo o el santo. Pero, aun así, la juventud no puede darse a nadie por completo, no puede reencontrar enteramente su interior en el héroe que venera ni en la muchacha a la que ama. La relación del héroe y de la amada con lo que es lo último y esencial, a saber, con lo santo, es oscura e incierta. Como es incierto nuestro propio yo, que aún no hemos hallado en la elección. De tal manera que esta juventud

puede tener comunes muchos rasgos con los que tenían los primeros cristianos, a los que el mundo también les parecía estar tan rebosante de lo santo que podía surgir en cada cual que se quedaban sin acciones ni palabras. La doctrina de un no-actuar está muy cerca de esta juventud. Mas su ilimitado escepticismo (que no es sino confianza ilimitada) le obliga a amar la lucha. Aun en la lucha puede surgir Dios. Luchar no significa condenar por ello al enemigo. Pero las luchas de la juventud son juicios divinos. Luchas en las que esta juventud se encuentra dispuesta por igual a vencer y a perder. Porque aquí lo único importante es que a partir de estas luchas se manifieste lo santo en su figura. Esta lucha mantiene a la juventud lejos por entero de la mística, que sólo ofrecería al individuo un simulacro de la redención en tanto que no exista la comunidad religiosa en cuanto tal. La juventud sabe que luchar no significa odiar, que se debe a su propia imperfección que todavía encuentre oposición y su juventud no impregne aún todo. La juventud quiere encontrarse en esa lucha, en la victoria como en la derrota, eligiendo entre lo santo y lo profano. Sabe que en ese instante ya no tendrá enemigos ante sí, sin por ello caer en el quietismo.

La gente de hoy comprenderá muy lentamente que esa juventud no es el objeto de ningún debate cultual, ni tampoco de medidas disciplinarias ni campañas de prensa. Combate a sus enemigos camuflada, de modo que quien lucha contra ella no puede sin embargo conocerla. Pero aun así, esta juventud ennoblecerá a sus rivales, finalmente impotentes, mediante la historia.

LA VIDA DE LOS ESTUDIANTES[83]

Hay una concreta concepción de la historia que, en tanto confía en la infinitud del tiempo, sólo distingue el ritmo de los seres humanos y de las épocas, que van pasando rápida o lentamente a través de la senda del progreso. A esto corresponde lo inconexo, lo impreciso y falto de rigor de la exigencia que dicha concepción de la historia le plantea al presente. Pero, bien al contrario, la reflexión que vamos a elaborar se refiere a un estado determinado en el que la historia reposa como reunida en un centro, tal y como ha sido desde antiguo en las imágenes utópicas de los pensadores. Los elementos propios del estado final no están a la vista como informe tendencia de progreso, sino que se hallan hondamente insertados en cada presente en su calidad de creaciones y de pensamientos en peligro, reprobados y ridiculizados. La tarea histórica es configurar en su pureza el estado inmanente de la perfección como estado absoluto, hacer que sea visible, hacerlo dominante en el presente. Pero dicho estado no habrá que exponerlo con la pragmática descripción de los detalles (instituciones, costumbres, etc.), a la cual preferentemente se sustrae, sino que tan sólo se puede captar en lo que es su estructura metafísica, como el reino mesiánico o la idea francesa de la revolución. El significado histórico actual de la universidad y los estudiantes, la forma de su existencia en el presente, sólo vale la pena describirlo en tanto que metáfora, en tanto que reflejo de un estado supremo, metafísico, de la historia. Sólo así es posible y comprensible. De manera que esa descripción no es un llamamiento ni ningún manifiesto (dos cosas por completo inoperantes), pero muestra la crisis que, radicando en la esencia de las cosas, conduce a la decisión a la que sucumben los cobardes y a la que los

valientes se someten. El único camino para hablar del lugar histórico de los estudiantes y de la universidad es el sistema. Mientras no haya condiciones para esto, sólo por medio del conocimiento podemos liberar a lo futuro de su forma desfigurada en el presente. A esto sirve la crítica tan sólo.

A la vida de los estudiantes se le plantea la cuestión de su unidad consciente, una cuestión que se encuentra al comienzo, pues es inútil distinguir en la vida estudiantil diversos problemas (la ciencia, el Estado, la virtud) si le falta el coraje de someterse. En efecto, lo distintivo en la vida del estudiante es la voluntad-de-oposición al someterse a un principio, al impregnarse en la idea. El invocar la ciencia sirve aquí muy bien para ocultar una indiferencia muy profunda, interiorizada. El juzgar la vida estudiantil de acuerdo con la idea de la ciencia no implica en absoluto un panlogismo, ni tampoco un intelectualismo (como se está tentado de temer), sino que es una crítica justificada, pues, por lo general, se presenta a la ciencia como el baluarte de los estudiantes frente a las «ajenas» pretensiones. Por lo tanto, se trata de unidad interior, no de crítica externa. Aquí, la respuesta viene dada a través de la indicación de que para la mayor parte de los estudiantes la ciencia es su formación profesional. Como «la ciencia no tiene nada que ver con la vida», ha de configurar exclusivamente la vida de quien la sigue. Una de las reservas más inocentes y falaces ante ella es la expectativa de que la ciencia tiene que ayudar a X e Y a conseguir una profesión. La profesión no se sigue de la ciencia, hasta el punto de que ésta puede excluir a aquélla. Pues, por su misma esencia, la ciencia no tolera verse alejada de sí misma, comprometiendo en cierto modo al investigador a ser siempre maestro y no aceptar ninguna de las formas estatales de profesión, como médico, jurista o profesor universitario. No conduce por tanto a nada bueno que las instituciones donde se pueden obtener diversos títulos, autorizaciones, posibilidades vitales o profesionales, se consideren sedes de la ciencia. La objeción de cómo obtendrá de lo contrario el Estado actual sus médicos, juristas y profesores no es nada

concluyente, mostrando tan sólo la magnitud revolucionaria de la tarea: es decir, fundar una comunidad de personas que conocen, en vez de la habitual corporación formada por funcionarios y hombres de carrera. Pero ello nos muestra hasta qué punto las ciencias de hoy, en virtud del mismo desarrollo de su aparato profesional (con el saber y las habilidades), se encuentran apartadas por completo de su común origen en la idea misma del saber, que se ha convertido para ellas en un misterio o incluso una ficción. Quien piense que el Estado en su forma actual es ya lo dado, incluyéndose todo en la línea de su desarrollo, habrá de rechazar tal concepción si es que no se atreve a pedir apoyo y protección para la «ciencia» por parte del Estado. Porque, en realidad, la perversión no consiste en la coincidencia de la universidad con el Estado —que no se compadecería nada mal con una barbarie sincera—, sino en la fianza y la doctrina de la libertad de una ciencia de la que se espera sin embargo, con brutal obviedad, que conduzca a sus discípulos a la individualidad social y a ponerse al servicio del Estado. La tolerancia con las ideas y doctrinas más libres no servirá de nada mientras la vida que esas ideas y doctrinas (no menos que las que son más rigurosas) transportan consigo no se halle también autorizada y se siga negando ingenuamente este enorme abismo mediante la directa conexión de la universidad con el Estado. Resulta equívoco, pues, desarrollar exigencias concretas mientras se veda en su cumplimiento el espíritu de su totalidad, y sólo esto es lo que hay que subrayar en tanto que notable y sorprendente: cómo en la institución que es la clase las totalidades de profesores y estudiantes juegan al escondite y ni siquiera se miran. No siendo funcionarios, los estudiantes se quedan siempre aquí por detrás de los profesores, y la estructura jurídica de la universidad (encarnada por el ministro de Educación, al que nombra el soberano, no la universidad) es una semioculta correspondencia de la autoridad académica sobre las cabezas de los estudiantes (y, en casos infrecuentes y felices, también de los profesores) con los órganos estatales como tales.

La sumisión sin crítica ni resistencia a esta situación es un rasgo esencial de la actual vida estudiantil. Ciertamente, las organizaciones de estudiantes libres y otras semejantes de tendencia social han acometido el intento aparente de una solución. Pero, en última instancia, dicho intento busca el completo aburguesamiento de la institución, viéndose aquí con toda claridad que los estudiantes actuales no son capaces como comunidad de plantear la cuestión de la vida científica ni de comprender su protesta irresoluble contra la vida profesional de nuestra época. Criticar a los estudiantes libres y a las ideas a ellos cercanas es sin duda algo necesario, porque explica muy agudamente la noción caótica que los estudiantes tienen acerca de la vida científica, y ello es cosa que ha de suceder con las palabras de un discurso que yo mismo pronuncié ante los estudiantes cuando intenté contribuir a la tarea de la renovación[84]: «Hay un criterio sencillo y bien seguro para examinar el valor espiritual de una comunidad. A saber, las preguntas: ¿encuentra la totalidad de la actuación expresión en ella?, ¿se encuentra el completo ser humano comprometido con ella?, ¿resulta el completo ser humano imprescindible para ella?, ¿o es la comunidad tan prescindible para cada persona como cada persona para ella? Es sencillo plantear estas preguntas, y también es sencillo responderlas respecto de los tipos actuales de la comunidad de lo social, siendo esta respuesta decisiva. Todo el que actúa aspira a la totalidad, y el valor de toda actuación está sin duda en ella, en que el ser completo e indiviso de una persona consiga expresarse. Pero, tal como hoy nos la encontramos, la actuación fundamentada socialmente no contiene la totalidad, siendo algo del todo fragmentario y completamente derivado. No en pocas ocasiones, la comunidad de lo social viene a ser el lugar en que se lucha de modo secreto, donde en igual medida se combate contra los deseos superiores y las metas propias, mientras se va ocultando el desarrollo innato más profundo. La actuación social de la mayor parte de la gente tan sólo sirve para reprimir los esfuerzos originarios e inderivados que vienen del ser humano en su interior.

Aquí estamos hablando de personas con formación universitaria, de unas personas que, por su profesión, están en cierta conexión interna con las luchas espirituales, con el escepticismo y criticismo que son propios de los estudiantes. Pero dichas personas se apoderan, como puesto de trabajo, de un entorno completamente ajeno, que se encuentra sin duda alejado del suyo; ahí se crean, en un lugar remoto, una limitada actividad, y la totalidad de su actuación consiste en que beneficia a una generalidad a menudo abstracta. No hay conexión interior y originaria entre la vida espiritual de un estudiante y su interés caritativo por los hijos de los trabajadores, o incluso por los estudiantes. No se da aquí otra conexión que un concepto de deber desconectado del trabajo de los estudiantes y que establece en todo caso una contraposición sólo mecánica: "aquí el becario del pueblo, ahí la actuación social". Aquí, el sentimiento del deber se encuentra calculado y derivado, incluso retorcido, pero no brota del trabajo mismo. Y sin duda se cumple con ese deber: no sufriendo por una verdad inventada, no soportando todos los escrúpulos que corresponden al investigador, no en una forma de mentalidad que se halle ligada de algún modo a nuestra vida espiritual, sino en tajante y al mismo tiempo muy superficial contraposición; una que resulta comparable a la contraposición ideal-material o a la que opone teórico y práctico. En pocas palabras, esa concepción del trabajo social no corresponde al incremento ético de una vida espiritual, sino que constituye su reacción temerosa. Pero la más auténtica objeción no es que en ese caso el trabajo social se halle esencialmente desconectado y se nos revele como abstracto frente al trabajo propiamente estudiantil, siendo expresión suprema y reprobable de ese relativismo que ve a todo lo espiritual acompañado siempre por lo físico, como a toda tesis por su antítesis (siendo incapaz de sintetizar); pues lo decisivo no es aquí que la totalidad del trabajo social sea solamente en realidad una utilidad general y vacía, sino que, pese a esto, sigue exigiendo el gesto y la actitud del amor donde tan sólo adviene un deber mecánico, y muy a menudo sólo un mero desvío para evitar

las consecuencias de una existencia espiritual de carácter crítico, que es la obligación del estudiante. Porque realmente el estudiante es estudiante con el objetivo de que la vida espiritual le importe en mayor medida que la praxis de la asistencia social. Finalmente, es un signo inequívoco que ese trabajo social estudiantil no ha dado lugar en absoluto a la renovación del concepto y valoración del trabajo social. El trabajo social sigue siendo hoy, para la opinión pública, esa curiosa mezcla de deber y condescendencia del individuo. Los estudiantes, en efecto, no han podido acuñar su necesidad espiritual, no pudiendo por tanto basar en ella una comunidad en verdad seria, sino tan sólo una comunidad cumplidora e interesada. Ese espíritu propiamente tolstoiano que abrió el enorme abismo entre las existencias burguesa y proletaria, creando el concepto de que servir a los pobres es una tarea de la humanidad y no un asunto de los estudiantes en el empleo de su tiempo libre, y que precisamente *en este caso* exige todo o nada, ese concepto surgido justamente en las ideas de los anarquistas más profundos y en comunidades cristianas monacales, este espíritu verdaderamente serio de considerar un trabajo social, que no precisa de los intentos infantiles de hallar una empatía en la psique de los trabajadores y del pueblo, no surgió en comunidades de estudiantes. El intento de organizar la voluntad del conjunto de una comunidad académica como comunidad de trabajo social fracasó debido a la abstracción y al aislamiento del objeto. La totalidad del individuo no encontró en ello su expresión, porque en tal comunidad su voluntad no podía orientarse a la totalidad». El significado sintomático de los intentos de los estudiantes libres, como también de los social-cristianos y de muchos otros todavía es que repiten a escala microcósmica en el interior de la universidad esa misma escisión que ella forma respecto del conjunto del Estado, en interés de su adhesión a dicho Estado y a sus actividades en la vida. La universidad construye así un refugio para todos los egoísmos y altruismos, para toda obviedad de la gran vida; un refugio que sólo está negado justamente a la duda radical, así como a la crítica más seria y a aquello que es más

necesario: a la vida que se halla dedicada a la más total reconstrucción. En estas cuestiones, la voluntad de progreso de las asociaciones de estudiantes libres no se opone a la fuerza reaccionaria de las asociaciones tradicionales. Tal como hemos intentado mostrar, y como además lo imponen la uniformidad y disposición pacífica del estado global universitario, las organizaciones de estudiantes libres se encuentran muy lejos de llevar a la práctica una voluntad espiritual sistemática. Hasta ahora, su voz no se ha hecho notar de manera decisiva en ninguna de las cuestiones que hemos ido tratando en el presente ensayo; una voz que, por indecisión, permanece del todo imperceptible. Su oposición transcurre por el camino llano de lo que es la política liberal, con lo que el desarrollo de sus principios sociales se ha quedado justamente en el nivel que sostiene la prensa de dicha tendencia. Los estudiantes libres no han pensado a fondo la cuestión de la universidad, siendo por tanto muestra de una amarga forma de justicia histórica que en las ocasiones oficiales aquellas asociaciones que en otros tiempos se enfrentaron al problema de la comunidad académica aparezcan como indignos representantes de la tradición estudiantil. En las cuestiones últimas, el estudiante libre no aporta en absoluto una voluntad más seria ni un coraje superior al tradicional, y su actividad resulta casi un peligro mayor que la de éste, por su condición más engañosa; porque, por su parte, la tendencia burguesa, indisciplinada y mezquina como es, aún reclama la fama de luchadora y liberadora en la vida de la universidad. El estudiantado actual no se encuentra nunca en los lugares en que se lucha por el ascenso espiritual de la nación, en el campo de su nueva batalla por el arte, al lado de sus escritores y poetas, ni en las fuentes de la vida religiosa. El estudiantado alemán no existe en cuanto tal. Y no porque no participe en las corrientes más recientes y «modernas», sino porque sus asociaciones ignoran todos estos movimientos en su profundidad, dado que se dejan arrastrar por la potencia de la opinión pública y así se convierten en el niño mimado de todos los partidos, todos los cuales sin duda las

alaban porque les pertenecen de algún modo, careciendo al tiempo por completo de aquella nobleza que hasta hace cien años hacía visible al estudiantado alemán, haciéndole presentarse en lugares visibles como el defensor de una vida mejor.

La falsificación del espíritu creador en aras del espíritu profesional que vemos funcionando por doquier atrapó por completo a la universidad, dejándola aislada de toda forma de vida espiritual no funcionarial y creativa. El desprecio de casta hacia los eruditos y los artistas libres, ajenos al Estado —y a menudo hostiles al Estado —, es un síntoma dolorosamente claro. Uno de los más famosos catedráticos actuales de Alemania ha hablado de los «literatos de café, de acuerdo con los cuales el cristianismo se agotó hace tiempo». El tono y el acierto de tales palabras se encuentran sin duda al mismo nivel. Así, frente a las musas, una universidad de este modo organizada se encuentra claramente con las manos vacías en mayor medida que frente a la ciencia, la cual, por medio de la «aplicabilidad», simula unas tendencias estatales de manera inmediata. Al conducir hacia la profesión, la universidad tiene que fracasar necesariamente en la creación inmediata en tanto que forma de la comunidad. Por ello, realmente, la hostil extrañeza, la falta de comprensión que manifiesta la escuela respecto de la vida que el arte reclama, se puede interpretar como rechazo de la creación inmediata, no referida a un cargo. Esto es cosa que se muestra, desde dentro, en el infantilismo de los estudiantes. Desde el punto de vista del sentimiento estético, quizá sea lo más penoso y llamativo en el aspecto de la universidad la reacción mecánica con que los estudiantes van siguiendo las clases. Tan extrema receptividad sólo se podría compensar mediante una cultura del diálogo verdaderamente académica o sofista. Mas de esto están muy lejos hasta los seminarios, que también se sirven de la forma discurso, con independencia de quien hable, sea el profesor o los alumnos. La organización de la universidad no se halla basada actualmente en la productividad de los estudiantes, tal como lo era en el espíritu de sus fundadores[85]. Éstos pensaron a los

estudiantes simultáneamente como maestros y alumnos; los pensaron en tanto que maestros, porque productividad significa independencia completa, atención a la ciencia y no a quien enseña. Pero si la idea dominante propia de la vida estudiantil es el cargo y la profesión, no puede ser ciencia. Su vida ya no puede consistir en la entrega a un conocimiento del que hay que temer que aparte al estudiante del camino de la seguridad de lo burgués. No puede consistir del mismo modo ni en la entrega a la ciencia, ni tampoco en la entrega de la vida a una generación recién llegada. Y, sin embargo, la ciencia nos impone el oficio de enseñar, aunque en formas del todo diferentes de las actuales. Esa arriesgada entrega a la ciencia y a la juventud ha de vivirla el estudiante como capacidad para amar, y ha de ser la raíz de su creación. Lo contrario sucede con su vida cuando sigue a los viejos; el estudiante aprende del maestro su ciencia sin seguirle en la profesión. Renuncia sin problemas a la comunidad que lo liga a los creadores y que solamente podría obtener su forma general de la filosofía. Por una parte ha de ser, al mismo tiempo, creador, filósofo y maestro, y esto por cierto en su naturaleza más determinante y esencial. De ahí resulta la forma de la profesión y de la vida. La comunidad de los creadores eleva todo estudio a universalidad: bajo la forma de la filosofía. Y esa universalidad nunca se obtiene exponiendo al jurista temas literarios y los temas jurídicos al médico (como intentan algunos grupos de estudiantes); se obtiene cuando la comunidad se encarga de que antes de alcanzarse toda especialización de los estudios (cosa que sólo se puede llevar a cabo en relación con la profesión), por encima del trabajo propio de las distintas facultades, la comunidad de la universidad en cuanto tal es la creadora y protectora de la forma filosófica de comunidad, pero no con las cuestiones propias de la limitada filosofía científica, sino con las preguntas metafísicas planteadas por Platón y por Spinoza, así como por los románticos y por Nietzsche. Esto, y no la visita a instituciones de beneficencia, significaría la más profunda conexión que pueda establecerse por la profesión con la vida, pero con una

vida más profunda. Y esto evitaría que el estudio se petrificara como un mero amontonamiento de saberes. Los estudiantes deberían rodear la universidad, que comunica el saber y los atrevidos pero exactos ensayos de nuevos métodos, como el rumor del pueblo rodea difusamente el palacio del príncipe, para que la universidad sea la sede de una permanente revolución espiritual, el lugar donde se incuban y preparan esas nuevas preguntas, más extensas, oscuras e inexactas que las preguntas científicas, pero también a veces más profundas. Habría que considerar al estudiantado en su función creativa como ese gran transformador que con su actitud filosófica transporta y conduce las nuevas ideas, que antes que en la ciencia surgen en el arte y en la vida social, para convertirlas en preguntas científicas.

El secreto dominio de la idea de la profesión no es la más interna de esas terribles falsificaciones que afectan al centro de lo que es la vida creativa. Una banal actitud vital toma los sucedáneos a cambio del espíritu, consiguiendo ocultar cada vez más los riesgos de la vida espiritual y burlarse de aquellos que aún ven tildándolos de meros fantasiosos. Pero aún más profundamente deforma la convención erótica la vida inconsciente de los estudiantes. Con la misma obviedad una vez más con que la ideología de la profesión encadena la conciencia intelectual, las ideas de matrimonio y de familia abruman con el peso de su carga, su convención oscura, al eros. Y éste parece esfumarse en una época que se extiende vacía e indeterminada entre la existencia del hijo de familia y la existencia del padre de familia. No ha podido plantearse la pregunta de dónde está la unidad en la existencia del creador y del procreador —y si dicha unidad ya viene dada en la forma misma de familia— mientras se mantenía aún en vigor la expectativa secreta de la boda, intervalo ilegítimo de tiempo en el que, como mucho, podía acreditarse resistencia frente a las posibles tentaciones. Si una comunidad fuera capaz de contemplar el eros de los creadores e incluso de luchar en su favor, sería la comunidad estudiantil. Pero incluso allí donde faltan todas las condiciones exteriores de la vida burguesa, donde

no hay ni siquiera perspectivas de poder fundar una familia, donde en muchas ciudades europeas millares de mujeres (prostitutas) basan su existencia en lo económico precisamente en los estudiantes, el estudiante no se pregunta todavía por el eros que es el propio suyo. Sin duda, debería preguntarse si la reproducción y la creación han de estar separadas en su caso, si una corresponde a la familia y en cambio la otra al cargo y si, desfiguradas como están en razón de su separación, ninguna de las dos puede brotar de lo que es su existencia propia. Pues aunque sea insultante y doloroso plantear justamente esa pregunta a la vida de los actuales estudiantes, hay que plantearla, pues en ellos (es decir, de acuerdo con su esencia) estos dos polos de la existencia humana están unidos de modo temporal. Se trata, pues, aquí de la pregunta que ningún tipo de comunidad puede nunca dejar sin resolver, la cual, sin embargo, desde los griegos y los primeros cristianos, ningún pueblo ha dominado con la idea; es ésta una pregunta que ha pesado de siempre sobre los más grandes creadores: cómo estar a la altura de la imagen de la humanidad y hacer posible al tiempo la comunidad con las mujeres y los niños, cuya productividad lleva otra dirección. Tal como sabemos, los griegos antepusieron con violencia el eros creador al eros meramente reproductor, por lo que al fin se derrumbó su Estado, del que excluían a las mujeres y los niños. Los cristianos dieron por su parte la posible solución encaminada a la *civitas dei*: rechazaron la individualidad en ambos casos. Hoy, en sus sectores avanzados, los estudiantes se vienen conformando con consideraciones infinitamente estetizantes en lo que hace a la camaradería y a las compañeras de estudios; incluso alcanzaron a soñar con una «sana» neutralización erótica de alumnos y alumnas. Pero, en cambio, la neutralización del eros en la universidad sólo se ha conseguido, de hecho, con ayuda de las prostitutas. Y allí donde no se consiguió, cayó la presunción inofensiva, que era completamente inconsistente, y la estudiante campechana es saludada con júbilo sustituyendo a la maestra vieja y fea. Se impone aquí la general observación del temeroso instinto que la Iglesia

católica posee en mayor grado que la burguesía frente al poder y necesidad del eros. En las universidades se sepulta una tarea enorme, sin resolver, negada; mayor que las tareas innumerables que afronta hoy la actividad social. Tal tarea sería la siguiente: a partir de la vida espiritual, conformar la unidad correspondiente a la independencia espiritual del creador (en las asociaciones estudiantiles tradicionales) y la indómita fuerza natural (desplegada en la prostitución), que se nos manifiesta como torso; como el torso quebrado y deformado de ese eros espiritual que hoy nos contempla teñido de tristeza. La necesaria independencia del creador y la necesaria inclusión de la mujer —no productiva al modo del varón— en una comunidad única de los creadores (justamente por medio del amor): tal es la configuración particular que se habrá de exigir al estudiante, porque es la forma de su vida. Domina aquí una convención tan destructiva que ni siquiera los propios estudiantes han admitido su culpabilidad en lo que hace a la prostitución; de modo que se pretende contener aquella enorme devastación blasfema con recomendaciones de castidad, no teniendo el coraje necesario para mirar de frente al propio eros. Esta mutilación de la juventud le afecta en su esencia hasta el extremo de que no pueda hablarse mucho de ella. Hay pues que transmitirla a la consciencia de aquellas personas que meditan y a la decisión de los valientes. Por ahora no hay polémica posible.

¿Cómo se ve a sí misma, qué imagen posee de sí misma, en su interior, una juventud que permite ese oscurecimiento de su idea, ese torcer los contenidos de su vida? Dicha imagen va acuñada en el espíritu de las asociaciones estudiantiles tradicionales, que siguen siendo el más visible portador del concepto estudiantil de juventud, frente al cual las demás organizaciones (en especial las de estudiantes libres) vienen oponiendo sus consignas de carácter social. En efecto, los estudiantes alemanes se encuentran actualmente poseídos, en mayor o menor grado, por la idea imperante de que tienen que disfrutar de su juventud. Ese irracional

tiempo de espera respecto al cargo y respecto al matrimonio debería producir un contenido que debería ser pseudo-rromántico, igual que un juego para matar el tiempo. Cosa que es un terrible estigma para la famosa jovialidad de las canciones de los estudiantes. Eso es miedo al futuro y al mismo tiempo un pacto tranquilizante con el filisteísmo inevitable[86], al que uno siempre gusta imaginarse como un antiguo camarada. Como le han vendido el alma a la burguesía, junto con la profesión y el matrimonio, exigen unos años de libertad burguesa. Trueque este que se lleva a cabo en nombre de esa misma juventud. Abierta o secretamente, en el bar o con discursos atronadores, se engendra la embriaguez vendida cara, a la cual nunca hay que molestar. Es la doble consciencia de juventud derrochada y de vejez vendida; sedienta está de paz, y en ella encallan, en última instancia, los intentos de reanimar al estudiantado. Pero esta forma de vida, que se burla de lo dado en su conjunto, es castigada por la totalidad de las fuerzas tanto espirituales como naturales, por la ciencia mediante el Estado y por el eros con la prostituta, así que es destruida por la naturaleza. Pues los estudiantes no son la generación más joven, sino que ellos son los que envejecen. Reconocer su edad es una decisión heroica para quienes han perdido sus años de adolescencia en escuelas alemanas y para quienes la universidad parecía abrir por fin la vida del adolescente que se les negaba año tras año. Sin embargo, hay que saber que tienen que ser creadores, personas solitarias que envejecen, pues ya vive tras ellos una generación de adolescentes y de niños más rica, a la que sólo se pueden consagrar en tanto que enseñantes. De todos los sentimientos, éste es el que les resulta más extraño. Y si no se adaptan a su existencia y no están dispuestos a vivir desde el principio con los niños (pues eso es enseñar), es precisamente porque no entran en la esfera de la soledad. No reconociendo su edad, están ociosos. Pero sólo el anhelo confesado de una infancia bella y de una juventud digna es condición para la creación. Sin esto, no será nunca posible la renovación de su vida: sin conocer el llanto por la grandeza

desaprovechada. El miedo a la soledad es lo que causa su desenfreno erótico, como el miedo a la entrega. Se comparan con los antepasados, pero no con los descendientes, y de este modo de su juventud solamente salvan la apariencia. Su amistad carece de grandeza, como carece también de soledad. Esa amistad de los creadores, expansiva, amistad dirigida a lo infinito, que también se refiere a la humanidad cuando solamente afecta a dos, no tiene sitio en la juventud universitaria. Sitio por el contrario sí que tiene el hermanamiento personal, a un tiempo desenfrenado y limitado, que permanece idéntico a sí mismo, en el seno del bar y al fundar una asociación en el café. Todas estas instituciones de la vida son un mercado de lo provisional, tal como lo son, del mismo modo, la actividad en clases y cafés, simples maneras de llenar el tiempo vacío de la espera, y un desvío de la exhortación a construir la vida desde el espíritu unificado de creación, de juventud y eros. Pero hay una juventud casta y renunciadora, llena de reverencia a los descendientes, de la que dan testimonio estos versos de George:

> Erfinder rollenden gesangs und sprühend
> Gewandter zwiegesprache: frist und trennung
> Erlaubt dass ich auf meine dachtnistafel
> Den frühern gegner grabe — tu desgleichen!
> Denn auf des rausches und der regung leiter
> Sind beide wir im sinken me mehr werden
> Der knaben preis und jubel so mir schmeicheln.
> Nie wieder strofen so im ohr dir donnern[87].

Por falta de coraje, la vida de los estudiantes se ha alejado de ese conocimiento. Mas cada forma de vida, con su ritmo, se han de seguir sin duda de los preceptos que determinan la vida de los creadores. Mientras a ello se sustraigan, su existencia los castigará con la fealdad, e incluso los apáticos se verán presa de la desesperanza.

Aún más, se trata en este caso de una necesidad amenazada, haciéndose precisa y necesaria una rigurosa dirección. Hallará sus

preceptos el que lleve a su vida la exigencia suprema. Y ése, así, por el conocimiento, liberará sin duda lo futuro de su forma desfigurada en el presente.

ESTUDIOS METAFÍSICOS Y DE FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

METAFÍSICA DE LA JUVENTUD[88]

La conversación

Wo bist du, Jugendliches! das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo bist du, Licht?
Hölderlin[89]

I

Cada día utilizamos unas fuerzas enormes, como hacen los que duermen. Pero aquello que hacemos y pensamos está lleno del ser de nuestros antepasados. Un incomprendido simbolismo nos esclaviza sin solemnidad. Al despertar, a veces, recordamos un sueño. Así, muy raramente ilumina la clarividencia las ruinas de todas nuestras fuerzas, a través de las cuales pasó el tiempo de largo. Estábamos acostumbrados al espíritu como al latido de nuestro corazón, mediante el cual levantamos y digerimos aquello que nos pesa.

El contenido de cada conversación es conocimiento del pasado como nuestra juventud, y horror a las masas espirituales que constituyen los campos de ruinas. No hemos visto nunca todavía el lugar de esa sorda lucha que enfrenta al yo con los antepasados. Ahora vemos lo que hemos destrozado y hemos elevado sin saberlo. La conversación entonces se lamenta por la grandeza de todo lo perdido.

II

La conversación tiende al silencio, y el oyente es más bien el que se calla. El hablante recibe de él sentido; el silente es la fuente del sentido que se halla por captar. La conversación alza palabras hacia él, que son los receptáculos, los cántaros. El hablante hunde el recuerdo de su fuerza en palabras, y busca formas en las cuales el oyente ya se manifiesta. Pues el hablante habla con objeto de hacerse convertir. El entiende al oyente, y ello a pesar de sus palabras; que frente a él hay alguien cuyos rasgos son indeleblemente tan serios como buenos, mientras que por su parte el hablante difama al lenguaje.

Aunque el oyente avive, orgiásticamente, un pasado vacío, él no entiende palabras, sino el callar de lo presente. Dado que el hablante está presente, pese a la fuga de su alma y la vaciedad de sus palabras; su rostro se encuentra abierto al oyente, y son visibles los esfuerzos de sus labios. El oyente mantiene al verdadero lenguaje dispuesto; en él van penetrando las palabras, mientras, al mismo tiempo, ve al hablante.

El que habla penetra en quien escucha. Por lo tanto, el silencio nace de la conversación. Todo el que es grande tiene sólo una conversación, a cuyo margen espera toda la grandeza silenciosa. En el silencio se renovó la fuerza; el oyente condujo la conversación hasta el mismo margen del lenguaje, y a su vez el hablante creó el silencio de un lenguaje nuevo, cuyo primer oyente era él.

III

El silencio es el límite interior de la conversación. El improductivo nunca llega al límite, piensa que sus conversaciones son monólogos. De la conversación pasa al diario o al café.

En los espacios acolchados se mantuvo callado mucho tiempo. Pero aquí ya puede hacer ruido. Está entre prostitutas y camareros

como el predicador entre devotos; él, el converso de su última conversación, habla ahora dos lenguajes, los de la pregunta y la respuesta. (El que pregunta es alguien que en toda su vida no ha pensado nunca en el lenguaje y que ahora en cambio le quiere agradar. Quien pregunta es amable con los dioses.) Entre los activos, los pensadores y las mujeres, el improductivo pregunta por la revelación mientras que va entrando en el silencio. *Él* está en pie al final, no se inclinó. Su plenitud de palabras huye de él; y él escucha su voz como extasiado; no percibe palabras ni silencio.

Pero se salva en el erotismo. Su mirada desvirga. Quiere verse y oírse, adueñarse del que ve y del que oye. Por eso no da consigo ni con su grandeza, porque él huye hablando. En cambio, cae siempre anonadado en el otro a los pies de la humanidad; permanece siempre incomprensible. Buscando, la mirada de los silenciosos resbala por él hacia el que en silencio ha de venir.

La grandeza es el silencio eterno tras la conversación. Es preciso percibir el ritmo de las propias palabras en medio del vacío. El genio ha maldecido por completo su recuerdo en la configuración. Tiene poca memoria, y además está desorientado. Su pasado ya se ha convertido en destino y jamás se podrá convertir en presente. Dios habla en el genio y escucha lo que se contradice del lenguaje.

Al charlatán el genio le parece la escapatoria frente a la grandeza. El arte es el mejor remedio que se pueda oponer a la desgracia, pero la conversación propia del genio es una oración. Al hablar, las palabras caen de él como abrigos. Las palabras del genio hacen desnudo, pero son envoltorios en los que el oyente se siente vestido. Quien escucha es el pasado del gran hablador, es su objeto y es su fuerza muerta. Pero el genio que habla es más silencioso que el oyente, igual que quien reza es más silencioso que Dios mismo.

IV

El hablante siempre se halla poseído por lo que es el presente. De modo que se encuentra condenado a no decir nunca lo pasado, aquello que empero él quiere decir. Y aquello que dice ya contiene hace tiempo la pregunta muda del silente en sí contenido, aquel cuya mirada le pregunta cuándo va a terminar. El hablante ha de confiar en la que oye, para que tome su blasfemia de la mano y así la conduzca hasta el abismo en el que se halla el alma del hablante, y también su pasado, el campo muerto en dirección al cual él erra. La prostituta lleva mucho tiempo ahí, esperando. Porque toda mujer tiene el pasado y, en todo caso, carece de presente. Y por eso protege al sentido de la comprensión; ella se opone al abuso de las palabras y no permite que la manipulen.

Ella guarda el tesoro de lo cotidiano, mas también lo nocturno, el bien supremo. Por eso, la prostituta es la que oye; y salva a la conversación de la pequeñez; la grandeza no tiene alcance sobre ella, pues ante ella acaba. Toda clase de masculinidad ya ha pasado ante ella, y ahora el torrente de palabras se viene derramando hacia sus noches. El presente eternamente sido va a volver a ser una vez más. La lujuria es la otra conversación del silencio.

V

EL GENIO. Aquí he venido para reposar junto a ti.

LA PROSTITUTA. Toma asiento.

EL GENIO. Me sentaré a tu lado. Apenas te he tocado, y ya me siento como si hubiera descansado muchos años.

LA PROSTITUTA. Me inquietas. Si estuviera yaciendo junto a ti no podría dormir.

EL GENIO. Todas las noches hay gente en tu habitación. Siento como si yo hubiera recibido a todos, y me hubieran mirado decepcionados y se hubieran marchado.

LA PROSTITUTA. Entrégame tu mano. En tu mano dormida noto ahora que has olvidado todos tus poemas.

EL GENIO. Sólo pienso en mi madre. ¿Puedo hablarte de ella? Ella me parió. Igual que tú: cien poemas muertos. No conoció a sus hijos, como tú. Sus hijos fornicaron con gentes extrañas.

LA PROSTITUTA. Igual que los míos.

EL GENIO. Mi madre siempre me miraba, y me preguntaba, y me escribía. He olvidado en ella a toda la gente. Todos se convirtieron en mi madre. Todas las mujeres me habían parido, pero ningún hombre me había engendrado.

LA PROSTITUTA. Así se lamentan cuantos duermen conmigo. Cuando están mirando conmigo en su vida, sienten que se erizan hasta el cuello, como ceniza espesa. Nadie los ha engendrado, y a mí acuden para no engendrar.

EL GENIO. Todas las mujeres a que acudo son igual que tú. Me han parido muerto y quieren concebir algo muerto conmigo.

LA PROSTITUTA. Pero yo soy la más osada con la muerte. (Y se van a dormir.)

VI

La mujer guarda las conversaciones. Concibe ella el silencio, mientras que la prostituta concibe al creador de lo sido. Pero nadie cuida del lamento cuando los hombres hablan. Su hablar se torna en desesperación mientras resuena en el sordo espacio y, blasfemando, ataca a la grandeza. Dos hombres juntos son siempre alborotadores, y siempre acaban por usar las armas. Destruyen a la mujer a través de lo obsceno; la paradoja viola a la grandeza. Las palabras que son del mismo sexo se unen y se instigan mediante su

secreta inclinación; un doble sentido se alza sin alma, malamente cubierto por la cruel dialéctica. La revelación se ríe frente a ellas y luego las obliga a que se callen. Vence la obscenidad, y el mundo estaba de palabras formado.

Ahora tienen que alzarse y dar muerte a sus libros, y habrán de raptar a una mujer; pues, si no, ahogarán en secreto a sus almas.

VII

¿Cómo hablaban Safo y sus amigas? ¿Cómo fue que hablaron las mujeres? Pues el lenguaje las despoja de alma. Las mujeres no obtienen del lenguaje redención alguna. Las palabras soplan sobre las mujeres reunidas, mas su soplar es tosco y apagado, y así ellas se vuelven charlatanas. Mas su silencio reina sobre su habla. El lenguaje no lleva el alma de las mujeres, porque ellas no le han confiado nada y su pasado nunca está acabado. Las palabras las van manoseando y alguna habilidad les da respuesta, muy rápidamente. Mas el lenguaje sólo se les muestra en ese hablante que, atormentado, les va estrujando el cuerpo a las palabras donde copia el silencio de las que ama. Las palabras son mudas, y el lenguaje de las mujeres se mantuvo increado. Las mujeres que hablan se hallan poseídas de un lenguaje demente.

VIII

¿Cómo hablaban Safo y sus amigas? Está velado el lenguaje, como lo está el pasado, y además es futuro, como lo es el silencio. El hablante hace que el pasado suba hasta el lenguaje; velado como está por el lenguaje, va recibiendo en la conversación lo que en él es su sido-femenino. Mas las mujeres callan; cuando escuchan, las palabras quedan sin decir. Aproximan sus cuerpos, se van acariciando mutuamente. Su conversar se ha liberado del objeto, y

también del lenguaje. Sin embargo, ha obtenido un territorio. Porque sólo entre ellas y cuando se hallan juntas la conversación como tal ha pasado y descansa. Ahora se ha alcanzado ya por fin a sí misma: llegó a hacerse grandeza bajo sus miradas, al igual que la vida era grandeza antes de lo superfluo de la conversación. Las mujeres que callan se hacen los hablantes de lo hablado. Así salen del círculo, y sólo ellas lo ven completo en su redondez.

Cuando están todas juntas no se quejan de nada, sino que miran con admiración. El amor de sus cuerpos nada engendra, pero es bello mirarlo. Se atreven a mirarse unas a otras. La mirada hace que respiren, mientras las palabras se extinguen en mitad del espacio. Y silencio y lujuria, eternamente separados en la conversación, se han convertido en uno. El silencio de la conversación era lujuria futura; mientras que la lujuria era silencio pasado. Pero, entre las mujeres, el contemplar de las conversaciones acaeció desde el límite de la lujuria silente. Ahí surgió, luminosa, la juventud; de las conversaciones más oscuras. Y la esencia, ahí, resplandeció.

El diario

Nachbarländer mögen in Sehweite liegen
Daft man den Ruf der Hähne und Hunde
gegenseitig hören kann.
Und doch sollten die Leute im höchsten
Alter sterben
Ohne hin und her gfereist zu sein.
Lao-Tse[90]

I

Nuestro intento ahora es reparar en las fuentes de la innombrable desesperación que se advierte manando en todas las almas. Pues

las almas escuchan con atención la melodía de su juventud, de la que se cercioran de mil modos. Pero cuanto más van sumergiéndose en el seno de décadas inciertas, incluyendo así lo más futuro de su juventud, también tanto más huérfanas respiran en el vacío presente. Y un día despiertan a la desesperación: el día del surgimiento del diario.

El diario plantea con su seriedad desesperada la cuestión de en qué tiempo vive el ser humano. Quienes piensan han sabido siempre que el ser humano no vive en ningún tiempo. Lo inmortal de pensamientos y de acciones lo destierra a la atemporalidad, en cuyo centro acecha la muerte incomprensible. Durante toda su vida lo va atrapando la vaciedad del tiempo, pero nunca la inmortalidad. Devorado por las cosas más diversas, para él el tiempo ha desaparecido, quedando destruido al tiempo el medio en el que hubiera debido hacerse oír la melodía de su juventud. Así, quedó privado del cumplido silencio en que, más adelante, debería madurarse su grandeza. De él le privó la vida cotidiana, viniendo a interrumpir de mil maneras, con acontecimientos, casualidades y deberes, ese tiempo inmortal y juvenil que él aún no intuía. Más amenazante todavía se alzó la muerte tras la vida cotidiana. De momento, la muerte va apareciendo a pequeña escala, y mata cada día para hacer que la vida continúe. Hasta que un día al fin la muerte grande le cae de las nubes, al igual que una mano que no deja que la vida continúe. Así, de día en día, de segundo en segundo, el yo se autoconserva, agarrándose al tiempo, al instrumento que el yo debería tocar.

La persona así desesperada recordó su infancia; por entonces, el tiempo aún carecía de fuga, de igual modo que el yo carecía de muerte. Mira la corriente de la cual emergió, y pierde su inteligencia lentamente, al fin y de manera redentora. El diario surgió en ese olvido, ignorando lo que quiere decir la persona, pero ha surgido para redimirla. Este libro insondable de vida no vivida, el libro de una vida en cuyo tiempo cuanto hemos vivido de modo insuficiente se transforma ya en lo acabado[91].

El diario es un acto de liberación, secreto e ilimitado en su victoria. Nadie que no sea libre comprenderá ese libro. Como el yo se hallaba consumido en aras del anhelo de sí mismo, consumido por la voluntad de juventud, consumido por el ansia de poder que se extiende en las décadas que vienen, consumido por el anhelo de pasar recogido los días e inflamado por ese fuego oscuro que atiza el deseo de la holganza, al verse sin embargo condenado a sujetarse al tiempo del calendario, el de los relojes y las Bolsas, sin que ni un solo rayo correspondiente a un tiempo de inmortalidad descendiera hasta él, entonces el yo mismo comenzó a irradiar. Un rayo —sabía el yo— que soy yo mismo. Pero no la borrosa interioridad de ese ser viviente que me llama *yo* y que me martiriza con sus familiaridades, sino un rayo que viene de aquel otro ser que parecía oprimirme, y que yo mismo soy: rayo del tiempo. Un yo que tan sólo conocemos a través de nuestros diarios aparece todo tembloroso al borde de la inmortalidad en que se arroja. Pues ese yo es *tiempo*. En él, en ese yo al que suceden cosas, ese que se encuentra con personas (amigas, enemigas y personas amadas), en ese yo transcurre el tiempo inmortal, el tiempo de su grandeza corre en él, nada más él es su irradiación.

Este creyente escribe su diario. Y lo va escribiendo a intervalos; y nunca lo acabará, pues morirá. ¿Qué es el intervalo, la distancia, que aparece en el seno del diario? El diario no actúa en el tiempo del desarrollo, tiempo que se halla suspendido. No actúa siquiera ni *en* el tiempo, dado que éste está hundido. Es un libro *del* tiempo: es un diario. El emite los rayos de su conocimiento a través del espacio, pero en él no transcurre la cadena misma de vivencias, pues carecería de distancia. Sino que ahí el tiempo está suspendido, suspendiéndose un yo que actúa en él; yo estoy trasladado por completo al tiempo, que me irradia a mí precisamente. A este yo, a la creación del tiempo, nada más le puede suceder. A él se doblega todo para lo cual el tiempo aún sucede. Porque, para todo lo demás, nuestro yo sucede como tiempo, y así a todas las cosas ese yo les sucede en el diario, todas

ellas viven hacia el yo. Pero a éste, al nacimiento del tiempo inmortal, el tiempo ya no le sucede. Lo atemporal sí le sucede, pues en el yo se hallan la totalidad de las cosas reunidas. Vive el yo omnipotente en la distancia; en ella (en el silencio del diario) le sucede al yo su propio tiempo, le sucede, al yo, el tiempo puro. En la distancia se halla recogido en sí mismo, nada se infiltra en su inmortal recogimiento. Y ahí toma fuerza para sucederles a las cosas, para atraerlas hacia sí, ignorando de ese modo su destino. La distancia es segura, y donde reina el silencio es que nada puede suceder. No, ninguna catástrofe entrará en las líneas de este libro. Así que no creemos en las derivaciones o en las fuentes; y nunca recordamos lo que nos ha sucedido en realidad. El tiempo que irradiaba como ese yo que somos, le sucede, al ser nuestro destino, a cuanto nos rodea. Y ese tiempo, siendo nuestra esencia, es lo inmortal en lo que otros mueren. Pero lo que a éstos mata es también lo que hace que en la muerte (a saber, en la última distancia) nos sintamos, nosotros, esenciales.

II

> Neigend erstrahlt in Zeit die Geliebte der Landschaft,
> Aber verdunkelt verharrt über der Mitte der Feind.
> Seine Flügel schläfern. Der schwarze Erlôser der Lande
> Fiaucht sein kristallenes: Nein und er beschließt unsern Tod[92].

Dudoso, rara vez sale el diario de la inmortalidad de su distancia, y al hacerlo se escribe. Y se alegra en silencio, y echa una ojeada a los destinos que, estando tejidos por el tiempo, hay en él claramente. Sedientas de determinación, a él acuden las cosas, esperando recibir destino de su mano. Emiten su impotencia hacia la alteza, y lo más indeterminado que hay en ellas está implorando

determinación. Las cosas delimitan la esencia humana mediante su existencia interrogativa, es decir, las cosas profundizan el tiempo; y como éste sucede al máximo a las cosas, en él vibra una leve inseguridad que responde preguntando a la pregunta que las cosas formulan. Vive el yo en el transcurso de esas vibraciones, y tal es el contenido de nuestros diarios: nuestro destino hace profesión de nosotros, porque ya hace tiempo que no lo referimos a nosotros; nosotros, los muertos, que resucitamos en lo que nos sucede.

Pero hay un lugar de esas resurrecciones del yo, cuando lo emite el tiempo en unas ondas cada vez más amplias. Y ese lugar sin duda es el paisaje. Todo lo que sucede nos rodea en tanto que paisaje, pues nosotros, el tiempo de las cosas, no conocemos el tiempo. Sólo inclinaciones de los árboles, horizonte y arista de crestas de las montañas, que de pronto despiertan llenas de relación, al situarnos en medio de ellas. El paisaje nos traslada hasta su medio; las copas de los árboles nos asaltan planteando preguntas; los valles nos rodean con su niebla e inconcebibles casas nos acosan con formas. Todo esto nos sucede justamente a nosotros, que somos su centro. Y del tiempo que hemos pasado estremecidos nos queda una pregunta en nuestro interior, a saber: ¿somos tiempo? La arrogancia nos sugiere decir «sí», pero entonces el paisaje desaparecería. Seríamos burgueses. Mas el hechizo del libro nos hace callar, y la única respuesta es que recorremos un sendero, pero que al caminar nos santifica el mismo contorno. E igual que sin respuesta determinamos las cosas con el movimiento de nuestro cuerpo, y que, siendo el medio, caminando nos alejamos y acercamos, también desgajamos árboles y campos de sus similares y los inundamos con el tiempo de nuestra existencia. De manera que el campo y las montañas los determinamos en su arbitrariedad: son nuestro ser pasado; así justamente profetizó la infancia. Nosotros somos ellos, pero ya en el futuro; el paisaje nos recibe a los mayores en la desnudez de lo futuro. Desvalido, devuelve el horror de lo temporal, con lo cual asaltamos al paisaje. Aquí despertamos y participamos en el

desayuno juvenil. Las cosas nos miran, su mirada nos viene conduciendo a lo venidero; y es que nosotros no les contestamos, sino que las vamos recorriendo. Así, en torno a nosotros, hay paisaje donde hemos rechazado la llamada. Mil gritos de alegría emitidos por la espiritualidad rugían justamente en el paisaje, y entonces el diario les envió sonriendo su único pensamiento. El paisaje respira ante nosotros penetrado de tiempo, agitado. Estamos cobijados uno en otro, el paisaje y yo mismo. Y nos lanzamos, yendo de desnudez a desnudez. Así nos alcanzamos, recogidos.

El paisaje nos envía por fin a la amada. Y no hay encuentro sino en el paisaje, y tan sólo en él nos encontramos en cuanto futuro. Porque sólo el futuro es quien conoce a la muchacha única, la que ya es mujer. Pues la muchacha entra en el diario junto con la historia de su propio futuro. Ya habíamos muerto una vez juntos. Ya fuimos una vez del todo iguales en lo que a él respecta. Y si el futuro nos sucedía ahí, en la muerte, ya nos sucede en vida, pero por mil veces. Desde la muerte, cada muchacha es esa amada que a los dormidos se nos presenta en el diario. Su despertar sucede por la noche, invisible al diario como tal. La figura del amor en el diario es que el amor se presenta en el paisaje, bajo un cielo fuertemente luminoso. La pasión se ha dormido entre nosotros, y ahora la mujer es la muchacha, que devuelve juvenilmente nuestro tiempo, tiempo no consumido, que ella ha reunido en su muerte. La desnudez que nos asalta en el paisaje se nos conserva por la desnuda amada.

Cuando nuestro tiempo nos lanzó desde la distancia hasta el paisaje y la amada vino a nuestro encuentro por la guardada senda del pensar, volvimos a sentir cómo fluía vigoroso el tiempo hacia nosotros, ese tiempo que nos enviaba. Adormecedor es ese ritmo del tiempo que se vuelve hasta nosotros desde todas partes. El que lee un diario se queda dormido y cumple el destino de quien lo escribió. Evoca el diario una y otra vez la muerte del escritor de ese diario, aunque sea en el sueño del que lee: nuestro diario sólo conoce un lector, uno que se convierte en redentor porque dicho

libro le domina. Nosotros mismos somos el lector, o somos a su vez nuestro enemigo. Este no ha podido penetrar en el reino que florecía en torno nuestro. No es otra cosa pues que el yo expulsado, es decir, el yo purificado, que aun invisible permanece en el medio innombrable de los tiempos. No se entregó al torrente del destino que nos rodeaba. Como el paisaje se alzó hacia nosotros, extrañamente animado por nosotros, como la amada nos pasó de largo, esposada antaño con nosotros, así se encuentra el enemigo en el torrente en su centro, erguido como ella. Pero más poderoso. El enemigo nos envía el paisaje, y a la amada, y es el pensador inagotable de los pensamientos que nos llegan. Presentándosenos con toda claridad, va trabajando mientras se oculta el tiempo en la muda melodía de las distancias. De pronto se levanta en la distancia, como un sonido de fanfarria, y nos envía hacia la aventura. El enemigo es aparición del tiempo no en menor medida que nosotros, y es nuestro más potente reflector. Produciendo un deslumbramiento con el saber que es propio del amor y las visiones de los países más lejanos, irrumpe ya de vuelta entre nosotros y ahuyenta así nuestra inmortalidad hacia una misión siempre más lejana. El enemigo conoce bien los reinos de esas cien muertes que rodean el tiempo y quiere inundarlos de inmortalidad. Tras cada contemplación y cada huida mortal volvemos hacia nuestra casa del mismo modo que nuestro enemigo. No habla el diario de otros enemigos, porque ante la hostilidad de nuestro augusto saber todo enemigo se va al fondo, cayendo torpemente a nuestro lado; así, nunca alcanzamos nuestro tiempo y siempre nos refugiamos detrás de él o lo sobrepasamos, insolentes. Poniendo siempre la inmortalidad en juego y perdiéndola siempre cada vez. Esto lo sabe bien el enemigo, la consciencia valiente e infatigable que nos aguijonea. Así, nuestro diario escribe el diario de nuestro enemigo, mientras que él se mantiene activo en el punto central de la distancia. En su mano reposa la balanza de nuestro tiempo y del inmortal. ¿Cuándo responderá el tiempo entonces? Nos sucedemos a nosotros mismos.

III

La cobardía propia de lo vivo, cuyo yo está presente de diversas maneras en todas las distintas aventuras mientras esconde continuamente el rostro en los ropajes de su dignidad, tuvo al fin que volverse insoportable. Aun avanzando por el reino del destino, dábamos marcha atrás, y sin embargo éramos sinceros incluso cuando nadie nos miraba: la alteza en nosotros, ofendida infinitamente, de pronto se cansó y se dio la vuelta, llena de desprecio ilimitado hacia el yo que le habían concedido. Subió a un trono en lo imaginario y esperó. El lápiz de su espíritu dormido escribió con grandes letras el diario.

De modo que estos libros tienen por tema la subida al trono de uno que ha abdicado al mismo tiempo. Alguien que abdicó de la vivencia respecto de la cual no cree digno ni capaz a su yo, al que finalmente se sustrae. Antaño, en otros tiempos, las cosas mismas salían a su encuentro, en vez de dar con él; por todas partes las cosas le acosaban, y él huía incesantemente. Y es que el noble nunca saboreó el amor de los vencidos. Y, al tiempo, recelaba si las cosas se referían igualmente a él. «¿Te refieres a mí?», preguntó a la victoria que ganara. «¿Te refieres a mí?», le preguntó a la muchacha que se le había acercado. De manera que el noble se salió así de su perfección. A la victoria le parecía el vencedor, como a la amante le parecía el amado. Pero el amor y la victoria le habían sucedido justamente mientras dedicaba sus ofrendas en honor de los penates de su hogar. Nunca se encontró con el destino, pues pasó de largo junto a él.

Mas cuando en el diario la alteza del yo se retiró y enmudeció la furia contra el acontecer, los acontecimientos se mostraron indecisos. La cada vez más lejana visibilidad del yo, el cual ya no refiere ahora nada a sí mismo, teje el mito más próximo cada vez de las cosas que se lanzan al yo con un afecto inmenso, como pregunta inquieta, sediento como está de determinación.

Ruge el nuevo asalto en el yo agitado. El yo está enviado como tiempo, de modo que las cosas le pasan de largo y se van alejando humildemente hacia el punto central de la distancia, hacia el seno del tiempo, desde donde el yo resplandecía. El destino es ya este contramovimiento de las cosas en el tiempo del yo. Y la misma grandeza es ese tiempo del yo en el que las cosas nos suceden. Para ella, todo el futuro es pasado. En efecto, el pasado de las cosas equivale al futuro del propio tiempo-yo. Pero los pasados se vuelven futuros, y de nuevo emiten el tiempo del yo una vez que han entrado en la distancia. A través de los acontecimientos, el diario escribe la historia de nuestro ser futuro, y por tanto profetiza nuestro destino pasado. El diario escribe la historia de nuestra grandeza, pero comenzando por la muerte. Una vez que el tiempo de las cosas está suspendido en el tiempo del yo, queda el destino suspendido en la grandeza, como las distancias están suspendidas ahí, en la distancia. Una vez tuvimos el más fuerte enemigo, el cual, en su amor ilimitado, reunió toda nuestra debilidad cegada ya en su fortaleza, acogió nuestra desnudez en su incorporeidad, con su mutismo acalló nuestro silencio y, llevando al hogar todas las cosas, pone fin a todos los humanos: ésa es la gran distancia; ésa es la muerte. En ella nos sucedemos a nosotros mismos; nuestro estar-muertos se desprende de las cosas, y el tiempo de la muerte es nuestro tiempo. Redimidos, percibimos el cumplimiento del juego; el tiempo de la muerte era ya el tiempo de nuestro diario, la muerte era la última distancia, era el primer enemigo enamorado; de modo que la muerte nos conduce hasta el centro innombrable de los tiempos con toda la grandeza y los destinos de nuestra más amplia superficie. Nos da la inmortalidad por un instante. Esto es de mil maneras, y muy sencillamente, el contenido de nuestros diarios. Cierto que nos sorprende la llamada que nuestra juventud rechazó con orgullo. Pero no es nada más que la llamada que nos reclama a la inmortalidad. Así es como entramos en el tiempo que estaba justamente en el diario, en el símbolo mismo del anhelo, en el rito de la purificación. Las cosas se hunden con nosotros en su centro, y

esperan con nosotros de inmediato el destello del nuevo resplandor. La inmortalidad está sólo en el morir, y el tiempo se alza al final de los tiempos.

El baile

¿Debido a qué preludio nos privamos al fin de nuestros sueños? Pues con mano ligera los dejamos de lado, ahí, sobre la almohada, los dejamos detrás mientras algunos revolotean aún en el silencio en torno a nuestra cabeza levantada. ¿Cómo nos atrevemos los despiertos a llevar los sueños a la luz? ¡Oh, a la luz! Todos nosotros llevamos en efecto alrededor los sueños invisibles; ¡qué hondamente veladas se encuentran las cabezas de las jóvenes, cuyos ojos son secretos nidos de los inquietantes, de los sueños, sin acceso, radiantes en virtud de su propia compleción! Mas la música nos va elevando a todos a la altura de esa línea iluminada (tú bien la conoces) que se ve bajo el telón cuando una orquesta afina los violines. Y la danza comienza. Y nuestras manos van resbalando, unas entre otras, y nuestras miradas coinciden, pesadamente, y se vacían, y sonríen, desde el último cielo. Nuestros cuerpos se tocan con recato, de manera que no nos despertamos unos a otros del sueño. ¡Oh! ¡Cómo nos amamos! ¡Y cómo protegemos y cuidamos nuestra desnudez! ¡Cómo la hemos ido encadenando en lo colorido, enmascarado, lo negador-desnudo, prometedor-desnudo! En todos, algo monstruoso que callar. Pero nos lanzamos a los ritmos que marcan los violines; nunca una noche fue más incorpórea, inquietante y casta que esta noche.

Donde nos encontramos solos, en una cuba de charangas, solos en la noche luminosa de las noches que hemos conjurado, nuestro humor fugitivo hace ahora venir a una mujer que se encuentra —ella, una muchacha— en lejana fuga.

La mujer viene ya por el parqué, que está tan liso entre los bailarines que hasta se diría que refleja la música, pues este suelo

liso al que no pertenecen las personas crea un espacio aquí para lo elíseo que cierra la cadena de la soledad de la gente. La mujer avanza, y a su paso va ordenando a los bailarines, a algunos los expulsa y así va a dar contra las mesas, donde impera el ruido de los solitarios, o donde, en los pasillos, atraviesan la noche los que pasan como sobre una cuerda de funámbulos.

¿Cuándo llegó la noche a la claridad y fue irradiada, salvo en este ámbito? ¿Cuándo quedó el tiempo superado? ¿Quién sabe con quién vamos a encontrarnos en este momento? De lo contrario (si algo así existiera), estaríamos simplemente aquí, pero ya completos; de lo contrario, tal vez agotaríamos esos momentos últimos del día que ha quedado consumido y saborearíamos el nuevo. Pero ahora vertemos el día espumoso en el cristal purpúreo de la noche, que se va calmando y que reluce.

La música aleja todo pensamiento, y nuestros ojos reflejan la alegría en torno, cómo se mueven todos estando aún rodeados por la noche. Realmente, estamos dentro de una casa sin ventanas, en una sala sin mundo. Escaleras de mármol hacia arriba y abajo. El tiempo está aquí adentro, atrapado. En nosotros ya sólo agita con repulsión, algunas veces, su cansado aliento, y nos inquieta. Pero una palabra pronunciada en la noche hace que una persona acuda hasta nosotros, que caminemos juntos, que ya no necesitemos la música; podríamos tumbarnos en lo oscuro, pero nuestros ojos brillarían como brillante espada entre la gente. Alrededor de esta casa, lo sabemos, van revoloteando todas las realidades despiadadas, todas las realidades expulsadas. Y los poetas con su sonrisa amarga, y los policías y los santos, y los automóviles que esperan. Algunas veces, la música desborda hasta el exterior, y los sepulta.

DOS POEMAS DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

«Coraje de poeta» y «Apocamiento[93]»

La tarea de esta investigación no se puede integrar sin explicaciones en la estética de la literatura. Como estética pura, tal ciencia ha dirigido sus principales esfuerzos al estudio de los diversos géneros literarios, muy en especial de la tragedia. Así, prácticamente, sólo se han elaborado comentarios de las grandes obras clásicas, mientras que fuera de los dramas clásicos los comentarios han tenido en general un carácter mucho más filológico que estético. Aquí vamos a intentar elaborar un comentario estético de dos poemas líricos, intención que exige algunas notas previas sobre el método. La forma interior[94], a saber, lo que Goethe llamaba *Gehalt*[95], es lo que rastrearemos en estos poemas. Indagaremos pues la tarea poética en tanto presupuesto para una auténtica valoración del poema. Una valoración que no puede orientarse a través del modo en que el poeta ha resuelto en el texto su tarea, sino que resultará sin duda determinada por la seriedad y la grandeza de la tarea misma. Pues esta tarea la derivamos del poema mismo. Pero también hay que entenderla, al mismo tiempo, como presupuesto del poema, como estructura espiritual-sensorial del mundo del cual el poema nos da testimonio. Vamos aquí a entender esta tarea, este presupuesto, como la última capa a la que un análisis podría acceder. No haremos ningún tipo de averiguaciones sobre el proceso de la creación lírica, la persona o la cosmovisión del creador, sino sobre la esfera particular y única en que la tarea y presupuesto del poema se hallan. Esta esfera es

producto y es objeto de la investigación al mismo tiempo. No la podemos comparar con el poema, sino que ella es lo único constatable a través de la investigación. Y podemos llamar «lo poetizado» [*das Gedichtete*] a esta esfera, que, para cada poema, adopta una figura particular. En ella es preciso sacar a la luz justamente ese ámbito peculiar que contiene lo que es la verdad del poema. Aquella «verdad» que los artistas más serios atribuyen con ahínco a sus creaciones habrá que entenderla como siendo la objetualidad del proceso de la creación, a saber, como el cumplimiento de la tarea artística como tal. «Cada obra de arte tiene un ideal *a priori*, cada una tiene necesidad de existir» (Novalis)[96]. Lo poetizado, en su forma general, es la unidad sintética de los órdenes espiritual y sensorial. Una unidad que obtiene su figura específica como forma interior de una creación específica.

El concepto de lo poetizado es un concepto límite, y ello a partir de dos puntos de vista. En primer término, es un concepto límite frente al concepto de poema. En tanto que categoría de la investigación estética, lo poetizado se distingue de modo decisivo respecto del esquema de forma-materia en que preserva la unidad estética fundamental de forma y materia y, en vez de separarlas, expresa su necesaria conexión inmanente. A continuación, no explicaremos esto teóricamente, sino sólo en un caso particular y concreto, dado que se trata de lo poetizado de unos poemas concretos. Pero éste tampoco es el lugar para una crítica teórica del concepto de forma y materia en su significado estético específico. Así, en la unidad de forma y materia, lo poetizado comparte con el poema mismo uno de sus rasgos esenciales. Lo poetizado está construido de acuerdo con la ley fundamental del organismo artístico. Y, a su vez, se distingue del poema como un concepto límite, el cual es el concepto propio de su tarea; no de modo absoluto ni tampoco a través de un rasgo fundamental, sino ya simplemente, mediante su mayor determinabilidad: es decir, no mediante una carencia cuantitativa de determinaciones, sino por la existencia potencial de las determinaciones actualmente presentes

en el poema, así como de otras. Lo poetizado consiste en un aflojamiento de la conexión funcional estricta y firme que impera en el poema, y no puede surgir de otra manera que dejando de lado ciertas determinaciones, pues esto vuelve visible la trabazón, la unidad funcional de los demás elementos. Y es que mediante la existencia actual de todas las diversas determinaciones el poema se determina de tal modo que ya sólo lo podemos entender en tanto que unitario. Pero el conocimiento de la función presupone la pluralidad de las posibilidades conectivas. Así, el conocimiento de la estructura del poema consiste en un captar su cada vez más severa determinidad. De tal manera que para conducir a esta suprema determinidad en el poema, lo poetizado debe dejar de lado cierto número de determinaciones.

A través de esta concreta relación con la unidad funcional sensorial y espiritual que es el poema, lo poetizado se muestra por su parte como determinación límite frente a él. Pero, al mismo tiempo, es un concepto límite también frente a otra unidad funcional; pues un concepto límite sólo es posible, como límite, entre dos conceptos. En cuanto a esta otra unidad funcional, es la idea de la misma tarea, que corresponde a la idea de la resolución que representa el poema. (Dado que la tarea y su resolución tan sólo se pueden separar *in abstracto*.) Mas para el creador, la idea de la tarea ya es siempre la vida. Y en ella radica la otra unidad funcional extrema. De esa manera, lo poetizado resulta ser así la transición desde la unidad funcional de la vida a la unidad funcional del poema. En lo poetizado, la vida se determina mediante el poema, y la tarea misma mediante la resolución. A la base no se halla la disposición vital individual del artista, sino un nexo vital que está determinado por el arte. Las categorías en las cuales nos resulta posible captar esta esfera, a saber, la esfera de transición entre las dos unidades funcionales, no están todavía preformadas, y tal vez estén cerca de los conceptos del mito. Las prestaciones más débiles del arte se refieren al sentimiento inmediato de la vida, mientras que las más fuertes se refieren (conforme a su verdad) a una esfera

emparentada con lo mítico: a saber, lo poetizado. De este modo, podríamos decir que la vida es, en general, lo poetizado del poema; pero cuanto más directamente intenta el poeta ir trasladando a la unidad artística la unidad vital, tanto más se revela un chapucero. Estamos sin embargo acostumbrados a ver diariamente defendida (o incluso exigida) esta chapuza como «sentimiento inmediato de la vida», «cordialidad» y «sensibilidad». El significativo ejemplo de Hölderlin nos deja bien claro cómo lo poetizado hace posible enjuiciar la poesía mediante el grado de grandeza y vinculación de sus elementos. Estos dos rasgos son inseparables. Pues cuanto más sustituya la fláccida expansión del sentimiento a lo que es la grandeza y figura interior de los elementos (la cual sin duda por aproximación quizás podríamos calificar de mítica), tanto menor será la conexión y tanto más habrá de ir surgiendo un producto natural lleno de amor y vacío de arte, o bien una chapuza ajena tanto al arte como a la naturaleza. La vida está a la base de lo poetizado como unidad última. Mas cuanto antes conduzca el análisis del poema a la vida misma en tanto que lo por él poetizado (sin reparar en la configuración de la visión ni en la construcción de un mundo espiritual), tanto más material, informe e insignificante se revela el poema. Al contrario, el análisis de los grandes poemas no repara en el mito, pero sí sin duda en la unidad producida por la fuerza que albergan los elementos míticos enfrentados como expresión auténtica de la vida.

De la naturaleza de lo poetizado como ámbito que se enfrenta con dos límites nos da buen testimonio el mismo método de su exposición, el cual no se interesa por mostrar los elementos «últimos». Pues, en efecto, en lo poetizado no existen tales elementos. Por tanto, lo único que se puede mostrar es la intensidad de la conexión de los elementos espirituales y sensoriales en ejemplos concretos. Pero en esta concreta mostración tiene que ser visible que en realidad no se trata de elementos, sino de relaciones, igual que lo poetizado es una esfera de la relación entre la obra y la vida, cuyas unidades nunca son captables en sí mismas. Lo

poetizado se presentará, por tanto, como presupuesto del poema, como su forma interior, como tarea artística. La ley de acuerdo a la cual todos los elementos aparentes de la sensorialidad y de las ideas se muestran como conjuntos que agrupan las funciones esenciales, que son infinitas, se denomina «ley de identidad». Así se da nombre a la unidad sintética de dichas funciones, que se conoce en su figura particular como un apriori del poema. De acuerdo con lo dicho, la averiguación de lo poetizado puro, la tarea absoluta, constituye una meta puramente metódica, ideal. Lo poetizado puro dejaría de ser un concepto puro: sería ya la vida, ya el poema. Mientras que no examinemos la aplicabilidad de nuestro método para la estética de la poesía lírica como tal (y tal vez también para otros ámbitos), no podemos seguir hacia adelante en esta exposición. Porque sólo entonces podrá quedar claro qué es un apriori del poema individual y qué un apriori propio del poema en general o de otros géneros poéticos, o incluso de la poesía en general. Y con más claridad se verá entonces que el juicio sobre la poesía lírica, si bien nunca se puede demostrar, sí que puede ser fundamentado.

Vamos pues a estudiar de acuerdo con este método dos poemas de Hölderlin, *Coraje de poeta* y *Apocamiento*, ambos de su época de madurez. El resultado será la comparabilidad de los poemas. Cierto parentesco los conecta, de modo que tal vez podría hablarse de diversas versiones de un mismo poema. Vamos en cambio a dejar de lado, por inesencial, una versión (*Coraje de poeta*, segunda versión) que se encuentra situada entre la primera y la última[97].

El estudio concreto de la primera versión nos da por resultado una indeterminación considerable de lo sensorial y la desconexión de los detalles. En efecto, el mito del poema se encuentra impregnado todavía por lo mitológico. Lo mitológico se revela como mito en la medida de su conexión. Y es que el mito es reconocible en la unidad interior de Dios y destino, bajo el imperio de ἀνάγκη. Un destino es sin duda el objeto de Hölderlin en la primera versión de su poema: a saber, la muerte del poeta. Hölderlin canta las

fuentes del coraje para dicha muerte. Y esta muerte es el centro del que debería surgir el mundo mismo del morir poético. En cuanto a la existencia en ese mundo, sería el coraje del poeta. Pero aquí solamente la más atenta de las intuiciones puede llegar a percibir un rayo de esa legalidad de un mundo que es sin duda el mundo del poeta. La voz se eleva ahí tímidamente para cantar un cosmos para el cual la muerte del poeta representa también su propio ocaso. Más bien diremos que se forma el mito a partir de la mitología. El dios Sol es antepasado del poeta, mientras que su muerte es el destino en el cual la muerte del poeta, después de reflejada, se vuelve real. Es ésta una belleza cuya fuente interior desconocemos y que disuelve la figura del poeta (y apenas algo menos la del dios) en vez de darle forma. Extrañamente, el ánimo o coraje del poeta se sigue aquí basando en un orden ajeno, en el parentesco de los vivos. De él obtiene el poeta la que es su conexión con su destino. Pero ¿qué podrá significar el parentesco mostrado con el pueblo con respecto al ánimo poético? En el poema no se hace perceptible el profundo derecho a partir del cual el poeta se acerca a su pueblo, a los vivos, y se siente sin duda emparentado con ellos. Sabemos que esta idea consuela a los poetas, y que era además muy cara a Holderlin. Aun así, no podemos considerar aquí justificada tal conexión natural con todo el pueblo en tanto que condición de la vida poética. ¿Por qué no canta el poeta (y aun con más razón) el *odi profanum*? Esto se puede y se debe preguntar cuando los vivos no han instaurado todavía un auténtico orden espiritual. Es muy sorprendente que el poeta recurra a toda costa en este caso a órdenes ajenos para el mundo, a saber, Dios y el pueblo, para enderezar su propio ánimo, el coraje propio del poeta. Pero el canto, lo íntimo al poeta, fuente que significa su virtud, aparece (donde se le nombra) debilitado, sin fuerza ni grandeza. El poema vive el mundo griego, lo anima una belleza solamente aproximada a lo griego, y sin duda se halla dominado por la mitología de los griegos. Pero el principio concreto y específico de esta forma de configuración griega no se despliega de manera pura. «Pues desde que huyó el canto de los labios

humanos, / alentando pacífico, piadoso de sufrimiento y alegría, / nuestra tonada alegró / el corazón de los hombres…»[98]. Estas palabras contienen sólo muy debilitada la reverencia ante la figura de lo poético que sentía Píndaro, y, junto con él, el último Hölderlin. Visto de este modo, tampoco los que llama los «cantores del pueblo», «afectuosos» con todos[99], sirven para dar a este poema un claro fundamento sensorial. En la figura del dios Sol muriente se manifiesta con toda claridad la dualidad indómita de todos los distintos elementos. La naturaleza idílica va desempeñando todavía, frente a la figura del dios, la función que le es particular. Dicho de otra manera: la belleza no se ha vuelto todavía por completo figura, y a su vez la idea de la muerte tampoco brota de un nexo puro configurado. La muerte misma no es ahí tampoco (como se entenderá más adelante) figura en su vincularse más profundo, sino solamente apagamiento del ser plástico, heroico, en la belleza indeterminada de lo que es la naturaleza. El espacio y el tiempo de esta muerte no han surgido aún como unidad en el espíritu que alienta en la figura. Y esa misma indeterminación que afecta al principio formador, que aquí tan claramente se distingue de la Grecia evocada, amenaza al poema en su conjunto. Esa belleza que conecta casi en un estado de ánimo la aparición bella del canto con la serenidad propia del dios, y ese aislarse del dios (cuyo destino mitológico sólo aporta significado analógico para el poeta), no brotan ahí del centro de un mundo en verdad configurado cuya ley mítica fuera ya la muerte, sino que un mundo ensamblado débilmente muere ahí bellamente con la puesta del Sol. La relación de los dioses y los hombres con el mundo poético, con la unidad espacio temporal en la que viven, no está configurada con intensidad ni de manera puramente griega. Al efecto, hay que comprender que el sentimiento de la vida, de una vida extendida e indeterminada, el sentimiento fundamental de este poema (que no está libre de la convención), es que de ahí se deriva la conexión anímica de sus miembros bellamente aislados. Aquí la vida en tanto que hecho fundamental indubitable (tal vez encantador, tal vez excelso)

determina aún enteramente este mundo de Hölderlin (mientras oculta, al tiempo, el pensamiento). De esto da testimonio de manera curiosa el mismo título, pues una falta peculiar de claridad caracteriza a esa virtud a la que otorga el nombre mismo de su portador, indicándose ahí, de esta manera, un oscurecimiento de su pureza a consecuencia de su excesiva cercanía a la vida. (Compárese en particular con la expresión «fidelidad de mujer[100]».) Un sonido que casi se hace extraño pone ahí seriamente su final a la entera cadena de las imágenes: «y en parte alguna al espíritu le falta su derecho[101]»; la potente advertencia que surge enteramente del coraje se encuentra aquí sola, y únicamente la grandeza de una imagen se le suma a partir de una estrofa anterior: «Nos sostiene / erguidos, como a niños, / en andadores dorados[102]». La conexión del dios con los humanos se encuentra así encajada en una gran imagen de acuerdo a un ritmo rígido. Pero, en su aislamiento, dicha imagen no resulta capaz de interpretar el fundamento de las fuerzas conectadas, y al cabo se pierde. El poder de la transformación la ha de volver clara y adecuada para que logre expresarse: la ley poética no se ha cumplido todavía en este mundo de Hölderlin.

La última versión[103] nos expone el significado del nexo más íntimo de ese mundo poético al que la primera tan sólo aludía, y cómo aquí la profundización tiene por consecuencia la transformación de la estructura, cómo desde el centro aquí configurado la configuración va a ir impregnando de modo necesario un verso tras otro. La idea no sensorial respecto de la vida, y un concepto no mítico de vida, carente de destino, tomado de una esfera espiritualmente irrelevante, era el presupuesto conectivo de la versión primera. Mas donde había aislamiento de la figura e irrelatividad del acontecer, aparece ahora el orden sensorial-espiritual, que es el nuevo cosmos del poeta. Difícil acceder hasta ese mundo, único y unitario por completo. Lo impenetrable de las relaciones se opone a toda aproximación que no sea sensible, pues el método exige partir de lo ya en principio conectado para conocer la estructura. Compárese si no la estructura poética de ambas

versiones desde el punto de vista del nexo de las figuras, avanzando lentamente en dirección al centro de conexión. Ya antes hemos visto la vinculación indeterminada que tienen pueblo y dios uno con otro (así como respecto del poeta). Pues con ello contrasta la poderosa vinculación de las esferas individuales en el caso del último poema. Los dioses y los vivos están ahí férreamente conectados en el destino mismo del poeta, quedando suspendida por su parte la simple y tradicional supremacía de la mitología. Del canto, que los lleva hasta el «recogimiento», se dice que conduce a los humanos «igual que a los celestes», y a los celestes mismos, por su parte[104]. De este modo queda suspendido el fundamento auténtico de la comparación, dado que se nos dice: también a los celestes, igual que a los humanos, los conduce el canto. Aquí, en el centro del poema, el orden de los dioses y los hombres se encuentra extrañamente levantado el uno contra el otro, el uno equilibrado por el otro. (Igual que dos platillos de balanza: en ambos se los deja contrapuestos, pero el brazo los alza y los separa.) Así se presenta muy perceptiblemente lo que es la ley formal fundamental de lo poetizado, el origen de esa legalidad cuyo cumplimiento da su fundamento a la última versión. Aquella ley de la identidad dice que las unidades del poema han de aparecer compenetradas, que los diferentes elementos nunca son captables puramente, sino solamente la estructura de aquellas relaciones en que la identidad del ser individual resulta ser función de una infinita cadena de series en que lo poetizado se despliega. La ley de acuerdo a la cual todas las esencialidades se nos muestran en lo poetizado como unidad de funciones infinitas es la ley de la identidad. Ningún elemento debe abandonar, carente de necesaria relación, esa intensidad del orden del mundo que en el fondo sentimos. Se trata de una ley que ha de mostrarse cumplida en todas las construcciones, en la forma interior de las estrofas así como también de las imágenes, para alcanzar por fin a producir en el centro de todas las relaciones poéticas la identidad de las formas sensoriales y espirituales, la compenetración espaciotemporal de

todas las figuras en un conjunto espiritual, a saber, en lo poetizado, que es ahí idéntico a la vida. Pero aquí sólo vamos a nombrar la figura presente de ese orden: es decir, el equilibrarse (muy alejado de lo mitológico) de las esferas de los celestes y los vivos (así las suele denominar el mismo Hölderlin). A los celestes se eleva una vez más, incluso tras haber nombrado el canto, «el coro de los príncipes, de acuerdo con los géneros[105]». Con ello, aquí, en el centro del poema, los humanos, los celestes y los príncipes están enfilados, como caídos de sus viejos órdenes. Pero que ese orden mitológico no es decisivo, que un canon diferente de las figuras atraviesa el poema, resulta muy claro en la tripartición en que los príncipes obtienen un sitio junto a los humanos y celestes. Este nuevo orden de las figuras poéticas (a saber, de los dioses y los vivos) reposa en el significado que ambos tienen tanto para el destino del poeta como para el orden sensorial de su mundo. Y es que justamente su auténtico origen, tal y como Hölderlin lo veía, no puede conocerse hasta el final como reposo de las relaciones, y lo que se ve desde el principio es solamente la diversidad de las dimensiones de este mundo y de este destino que adoptan las distintas relaciones en las esferas de los dioses y los vivos: y con ello, por tanto, la vida entera de estos mundos de figuras (antes tan separados) en el cosmos poético como tal. Así, la ley que general y formalmente parecía servir de condición para ir construyendo este mundo poético comienza a desplegarse de manera violenta y extraña. En consecuencia, todas las figuras adquieren identidad en el contexto del destino poético, estando ahí superadas en una visión; y aunque parezcan dueñas de sí mismas, acaban nuevamente por volver a la ley del canto. La creciente determinidad de las figuras así intensificadas se advierte mejor en los cambios respecto a la primera versión. La concentración de la fuerza poética se va creando espacio a cada paso, y la comparación más rigurosa nos permite conocer el fundamento hasta de la más pequeña divergencia como fundamento unitario del poema. Lo importante se obtiene a partir justamente de la intención interior, incluso allí donde

la versión primera sólo la seguía débilmente. Y la vida en el canto, en el destino poético inmutable, ley del mundo poético de Hölderlin, la estudiamos al hilo del nexo que reúne las figuras.

Divinos y mortales atraviesan el poema de este modo a un ritmo contrapuesto y en muy distintos órdenes. Esto queda muy claro en el avance y en el retroceso desde la estrofa central. Se consuma, en efecto, una sucesión de las dimensiones que es muy ordenada, pero oculta. En este mundo de Hölderlin, los vivos son así *extensión* del espacio, son el plan desplegado donde (como veremos) el destino se extiende. Desde lo alto o, en su caso, desde una distancia que es casi oriental, se produce de pronto la llamada «¿No te son conocidos muchos vivos?»[106]. ¿Qué función tiene pues el primer verso de la versión primera[107]? El parentesco del poeta con la totalidad de los vivos se invocó como origen del coraje, no quedando otra cosa que un ser-conocido, un conocimiento de muchos. En cambio, la pregunta por el origen de esta determinidad de la multitud a través del genio, al que ella le resulta «conocida», hace que sea posible comprender lo que viene a continuación. Las palabras siguientes (de nuevo ajenas, como procedentes del mundo oriental, pero mucho más originarias que la Parca griega) nos dicen muchísimo sobre el cosmos de Hölderlin, y le dan al poeta elevación. «¿No camina tu pie por lo verdadero como por alfombras?»[108]. La transformación del comienzo del poema, en cuanto hace a su significado para el tipo de coraje, continúa, y el recurso a la mitología deja ahí su lugar al nexo del mito propio. Pues nos quedaríamos en la superficie si sólo viéramos la transformación sufrida por la imagen mitológica en la sobria imagen del camino; o si tan sólo viéramos que la dependencia de la versión original («¿No te alimenta la Parca, puesta como está a tu servicio?»[109]) se convierte en actividad en la segunda («¿No camina tu pie…?»). De manera análoga, también se encuentra intensificado el «parentesco» expreso en la primera versión en el «conocerse» de que habla la otra: una relación de dependencia se ha convertido en actividad. Pero lo que resulta decisivo es el volcarse de esta

actividad en eso mítico de donde brotaba la dependencia en el primer poema. Pues el carácter mítico que corresponde a esta actividad se basa en que ella misma transcurre en conformidad con el destino el cual en ella misma se consuma. La existencia del pueblo, y con él su mentada cercanía con respecto al poeta, dan un buen testimonio de cómo ahí toda actividad propia del poeta se desarrolla en órdenes marcados por el destino, hallándose integrada eternamente en esos mismos órdenes, a los que, a su vez, les da acogida. El conocimiento de los vivos por el poeta, y la propia existencia de los hombres, reposa aquí en el orden al que, conforme al poema, hay sin duda que considerar como verdad de la situación. La posibilidad del segundo verso, con la tensión inaudita de su imagen, presupone de modo necesario la verdad de la situación como concepto de orden del mundo de Hölderlin. Los órdenes espacial y espiritual se revelan estando conectados a través de una identidad de lo determinante con lo determinado que es común a ambos. Mas tal identidad no es la misma en uno y otro orden, sino tan sólo idéntica, y a su través se compenetran en la identidad. Para el principio espacial resulta decisivo que en la intuición se realice la identidad de lo determinante con lo determinado. Y es que, en esta unidad, la misma situación es expresión; en consecuencia, entenderemos el espacio como identidad de situación y situado. A todo lo determinante en el espacio le es pues inmanente la determinidad de dicho espacio. Cada situación tan sólo está determinada, pues, en el espacio, y sólo en él será determinante. Al igual que en la imagen de la alfombra (en la cual un plano representa todo un sistema espiritual) aquello que habrá que retener consiste en su carácter de modelo —debiéndose advertir, por otra parte, esa arbitrariedad espiritual del ornamento en el pensamiento (de tal modo que, ahí, el ornamento ha conformado una verdadera determinación de la situación, a la que convierte en absoluta)—, el orden transitable de la verdad posee ahí también, del mismo modo, la intensa actividad del caminar en tanto que forma interna, forma plásticamente temporal. Así, el territorio espiritual se hace ya

territorio transitable, y la arbitrariedad de cada paso deja necesariamente al caminante en el ámbito de lo verdadero. El entero conjunto de estos órdenes espirituales-sensoriales conforma a los vivos, en los cuales está depositada la totalidad de los elementos del destino poético en una forma específica e interior. En cuanto a la existencia temporal en aquello que es extensión infinita, en la verdad de la situación, enlaza aquí al poeta con los vivos. En el mismo sentido se revela, en la estrofa final, la conexión de los elementos en la relación del pueblo y el poeta. Donde se dice: «También somos buenos, y hábiles en algo para alguien[110]». De acuerdo con una ley (tal vez general) de la poesía lírica, las palabras alcanzan su sentido sensorial en el poema sin perder el sentido figurado. Así se compenetran mutuamente dos órdenes en el doble sentido de la palabra *geschickt*[111]. El poeta aparece como determinante y como determinado entre los vivos. Así como en el participio mencionado (*geschickt*) una determinación temporal completa el orden espacial en el acontecer, la apropiación, la identidad de los órdenes se repite en la cláusula final, donde se dice: «hábiles en algo para alguien». Como si a través del orden del arte la animación tuviera que quedar doblemente clara, todo lo demás está dejado por el contrario en la incertidumbre, y al aislamiento en el interior de una gran extensión se alude con las palabras «en algo para alguien». Pero es sorprendente que en este lugar en el que el pueblo queda designado de manera sólo muy abstracta se eleve del interior de dicho verso una figura casi nueva de la vida concreta. Igual que como íntima esencia del cantor se encontrará lo hábil[112], como frontera frente a la existencia, esto aparece aquí, ante los vivos, con la calidad de lo enviado; la identidad surge, así, en una forma: como determinante y determinado, como centro y extensión. La actividad propia del poeta se encuentra determinada por los vivos, pero a su vez los vivos determinan su existencia concreta («en algo para alguien») en lo que es la esencia del poeta. El pueblo existe cual signo y escritura de la infinita extensión del destino[113] propio del poeta. Mas, como

veremos más abajo, su destino es el canto. Y, en tanto que símbolo del canto, tiene el pueblo que llenar el cosmos de Hölderlin. Eso mismo resulta de la transformación que ha convertido a «los poetas del pueblo» en «las lenguas del pueblo[114]». La condición previa del poema es así transformar cada vez más las figuras tomadas de una «vida» neutral en miembros de lo que es un orden mítico. Con idéntica fuerza se incluyen en este orden, con dicho giro, el pueblo y los poetas. Especialmente perceptible se nos vuelve en estas palabras la lejanía del genio en su dominio. Pues el poeta y, con él, el pueblo desde el que el poeta canta, se encuentra trasladado por completo al círculo del canto, y así una unidad superficial del pueblo y el cantor (unidad en el poético destino) es de nuevo aquí la conclusión. Ahora el pueblo aparece despersonalizado (¿podemos compararlo con las figuras de mosaicos bizantinos?), como apretujado en la superficie en torno a la figura grande y plana de su poeta sagrado. Este pueblo es otro, más determinado esencialmente que el de la primera versión, correspondiéndole ahora otra idea distinta de la vida: «¡Por eso, genio mío, entra / desnudo en la vida y no te inquietes!»[115]. Aquí, la «vida» se encuentra sin duda al exterior de la existencia poética; en la nueva versión no es presupuesto, sino que es el objeto de un movimiento que se lleva a cabo con una poderosa libertad: el poeta *entra* así en la vida, no camina por ella[116]. La integración del pueblo en aquella idea de la vida de la versión primera se ha convertido en una conexión del destino de los vivos con el propio poeta. «¡Que todo cuanto suceda sea oportuno para ti!»[117]. La primera versión dice en este punto: «¡Que todo cuanto suceda sea para ti una bendición!»[118]. Es el mismo proceso de desplazamiento de lo mitológico que por todas partes constituye la forma interior de la reelaboración. La bendición es una idea dependiente de lo transcendente, de lo tradicionalmente mitológico, que no se entiende desde el centro del poema, es decir, desde el genio. Lo «oportuno» vuelve ahora al centro, significando una relación del propio genio donde el retórico «sea» de esta estrofa resulta superado en la

presencia de la «oportunidad». La extensión espacial se encuentra ahora dada, una vez más conservando el sentido que tenía. De nuevo, pues, se trata de la legalidad del mundo bueno, en el cual la situación, al mismo tiempo, es lo situado por el poeta, y la verdad se le hace transitable[119]. En cierta ocasión, Hölderlin comienza un poema diciendo: «¡Alégrate! Has elegido la buena fortuna[120]». Ahí se habla pues del elegido; *la* fortuna existe sólo para él, y por tanto la buena. El objeto de esta relación de carácter idéntico trabada entre el poeta y el destino son sin duda los vivos. Y la frase que dice: «Rimado estáte para la alegría[121]» pone a la base el orden sensorial del sonido. En la rima está dada, aquí también, la identidad entre lo determinante y lo determinado, igual que la estructura de la unidad aparece como media dualidad. No sustancial, sino funcional, la identidad está dada como ley. Las palabras de la rima no se nombran, pues resulta evidente que ese «rimado para la alegría» no significa rimado con la alegría, igual que «oportuno para ti» no convierte el «tú» en algo espacial. Del mismo modo en que lo oportuno fue comprendido en tanto que relación del genio (pero no en tanto que relación *con* él), la rima es una relación de la alegría (pero no es una relación *con* ella). Más bien, esa disonancia de las imágenes, que en el caso de intensidad extrema alude a una disonancia fónica, tiene aquí la función de que logre volverse perceptible el orden temporal espiritual propio de la alegría, en la cadena de un acontecer extendido siempre al infinito, que corresponde a las infinitas posibilidades propias de la rima. Fue así como provocó la disonancia, en la imagen de lo verdadero y de la alfombra, la transitabilidad en tanto que relación unificadora de los órdenes, igual que la «oportunidad» significaba la identidad espíritu-temporal (la verdad) de la situación. Las disonancias resaltan en el poema la identidad temporal que se halla ínsita en el seno de toda relación temporal, y, por lo tanto, la naturaleza determinante absolutamente de la existencia espiritual en el interior de la extensión idéntica. Los portadores de esta relación son los vivos con entera claridad. Pero ahora, una vía y una meta igualmente

pertinentes han de hacerse visibles de otro modo hacia los extremos de la imagen que hacia aquel idílico sentimiento del mundo que en otro tiempo precedió a estos versos: «¿Qué podría / ofenderte, corazón?, ¿qué / podría pasarte allí a donde vas?»[122]. En todo este pasaje podemos comparar la puntuación que está presente en los dos bocetos, para así percibir en cierto modo esa fuerza creciente con que la estrofa avanza hacia el final. Ahora es por completo comprensible que en la estrofa siguiente los mortales fueran expresamente aproximados al canto con el mismo significado que los celestes, colmados de destino poético como estaban. Para comprender todo esto en su intensidad, habrá que compararlo con el grado de figura que Hölderlin confirió al pueblo en la primera versión, cuando el pueblo disfrutaba aún del canto, estaba emparentado con el poeta y los poetas del pueblo le podían hablar. Pero aquí ya podría presumirse la extrema violencia de una imagen del mundo que ha acertado a identificar el significado del pueblo como destino —a lo que antes tan sólo se aspiraba sin duda desde lejos—, en una intuición que lo convierte en función sensorial-espiritual de la vida poética como tal.

Esta situación, que era aún muy oscura en relación con la función del tiempo, cobra una nueva determinación al estudiar su transformación particular al hilo de la figura de los dioses. Por la figura interior que corresponde a los dioses en el seno del nuevo edificio del mundo se conoce mejor (por el contraste) la esencia del pueblo. Del mismo modo que en la versión primera no hay un significado de los vivos cuya forma interior sea su existencia en tanto que incluida por su parte en aquello que es el destino poético —determinada y determinante, siendo verdadera en el espacio—, tampoco se da en ella en ningún caso un orden especial para los dioses. Mas la nueva versión, muy al contrario, se halla enteramente recorrida por un impulso de dirección plástico-intensa que vive con la mayor fuerza en los dioses. (Ello junto a esa dirección que, representada por el pueblo, tiene la dirección de lo espacial hacia el infinito acontecer.) Los dioses se convierten de este modo en unas

figuras máximamente particulares y determinadas, en las cuales la ley de la identidad se encuentra entendida de manera completamente nueva. La identidad del mundo de los dioses y su relación con el destino del cantor es diferente de la identidad correspondiente en el orden de los vivos. Ahí se conoce un acontecer, en la que es su determinación mediante el poeta y para él, como fluir de la misma fuente. El poeta vivió lo verdadero, y así le era conocido el pueblo. En el orden divino hay sin embargo, como veremos a continuación, una especial identidad interior y propia a la figura. A esta identidad ya se aludía a través de la imagen del espacio, y en la determinación de la superficie mediante el recurso al ornamento. Pero, al haberse convertido en lo dominador propio de un orden, cosifica al tiempo que vive. Surge pues, de este modo, una duplicación de la figura (que la conecta con determinaciones espaciales) cuando cada una encuentra, dentro de sí misma, una vez más su concentración, acarreando una plástica puramente inmanente en tanto que expresión de su existencia en el tiempo. En esta dirección de concentración, las cosas aspiran ya a la existencia en cuanto idea pura, y, *en* el mundo puro de las figuras, determinan el destino del poeta. La plástica de la figura, de este modo, resulta ser lo espiritual, y así el «día alegre» se vino a convertir en día «pensante[123]». Pero el día no está caracterizado en su peculiaridad mediante un adjetivo, sino que se le atribuye justamente el don que es sin duda la condición de la identidad espiritual: a saber, el don del pensamiento. El día viene así a aparecer, en la nueva versión de ese poema, configurado al máximo, reposante, concordante consigo en la consciencia, en tanto que figura de plástica interior de la existencia a la que corresponde la identidad del acontecer en el orden mismo de los vivos. Así, desde los dioses, el día se aparece justamente en tanto que conjunto configurado del tiempo. De él, en calidad de algo permanente (si es posible decirlo de este modo), adquiere su sentido más profundo el hecho de que el dios conceda el día[124]. Pero dicha idea de que el día se nos ha concedido hay que

separarla estrictamente de una mitología tradicional que hace del día justamente un regalo. Pues aquí ya se alude a lo que más adelante se mostrará con la fuerza más significativa: que la idea conduce a la cosificación de la figura, y que los dioses están abandonados por completo a su propia plástica solamente pudiendo conceder o no el día, ya que son ellos los que están más cerca de la que es la figura de la idea. También aquí es posible remitirnos, a través de lo puramente fónico, al intensificar de la intención: con la aliteración de las palabras. Esa belleza significativa con la que el día es aquí elevado a principio plástico, y contemplativo al mismo tiempo, reaparece aun incrementada al principio del poema titulado *Quirón*: «¿Dónde estás, pensativa, que siempre tienes / que apartarte a tiempo? ¿En dónde estás tú, luz?». Esa misma visión ha transformado muy interiormente el verso dos de la quinta estrofa, refinándolo al máximo frente al pasaje correspondiente de la versión primera. En total y completa oposición frente al «tiempo fugaz» y los «efímeros[125]», en la versión nueva de este verso se desarrolla ya lo permanente, se desarrolla ya la duración, en la figura del tiempo y de los hombres. Ese «giro del tiempo[126]» capta el instante de la permanencia, a saber, el momento de la plástica interior, dentro del tiempo. Y que dicho momento de una plástica interna temporal sea central queda después en claro, del mismo modo que el significado central de los fenómenos restantes que hasta ahora hemos ido presentando. La misma expresión tienen en concreto las palabras siguientes, cuando escribe: «a nosotros los dormidos[127]». Así, una vez más, está aquí dada la expresión de la profunda identidad de la figura (en el interior del sueño). Al respecto, hay que recordar el fragmento de Heráclito que dice: «Despiertos, vemos muerte; dormidos, el sueño[128]». Se trata aquí de una estructura plástica del pensamiento en su intensidad, de su último fondo dentro de la consciencia que contempla. La misma relación de identidad que aquí va conduciendo en sentido intensivo a la plástica temporal de la figura, tiene que conducir por otra parte, en el sentido extensivo, a la forma de una figura infinita, a una plástica (por así decir) amortajada

en la que la figura se hace idéntica a lo que no la tiene. La cosificación de la figura en la idea significa también, al mismo tiempo, coherentemente, su propagación cada vez más ilimitada e infinita, la unificación de las figuras en la figura en que los dioses se convierten. Y, a su través, se da el objeto con que el destino poético limita. Los dioses significan para el poeta la inmensa configuración de su destino, al igual que los vivos garantizan la máxima expansión del acontecer en lo que hace al ámbito del destino poético. Esta particular determinación del destino a través de su configuración constituye sin duda la objetualidad del cosmos poético, pero al mismo tiempo significa el mundo puro de la plástica temporal en el interior de la consciencia; la idea se hace dominante en él; mientras lo verdadero estaba antes en la actividad misma del poeta, aparece ahora dominante en su cumplimiento sensorial. En la consecuente formación de esta imagen del mundo se borra cada vez con más rigor el apoyo en la mitología convencional. El lugar del remoto «antepasado» lo ocupa ahora el «padre»; mientras que el dios del Sol se ha transformado sin más en dios del cielo[129]. Pero el significado plástico, arquitectónico, que corresponde al cielo es infinitamente mayor que no el del Sol. Mas, al mismo tiempo, aquí está claro cómo el poeta suprime de modo progresivo la diferencia entre la figura y lo que carece de figura; y, en comparación con la del Sol, la del cielo significa tanto dilatación como disminución de la figura. La fuerza propia de esta conexión ilumina al respecto las siguientes palabras: «nos sostiene / erguidos, como a niños, / en andadores dorados». Así, una vez más, la rigidez e inaccesibilidad de tal imagen nos recuerda una visión oriental. Al estar dada en medio de un espacio no configurado la conexión plástica con el dios (subrayada en su intensidad por el color, único que contiene la versión reescrita), este verso resulta muy extraño y casi mortífero. El elemento arquitectónico es tan fuerte que corresponde a la relación que estaba dada en la imagen del cielo. Las figuras del mundo poético se hacen infinitas, pero al tiempo son limitadoras; de acuerdo con lo inscrito en su ley interior, la figura tiene que

integrarse en el existir del mismo canto, como las móviles fuerzas de los vivos. Mas también el dios tiene que acabar sirviendo al canto y ejecutar su ley, al igual que el pueblo ha de ser signo de su misma expansión, lo que se cumple al final del texto: «y de los celestiales / traemos Uno[130]». De este modo, la configuración, el principio interiormente plástico, se encuentra tan incrementado que incluso ha caído sobre el dios la maldición de la forma muerta, pues (hablando en imágenes) lo plástico pasó de dentro afuera, convirtiéndose el dios totalmente en objeto. Por su parte, la forma temporal ha quedado quebrada desde dentro hacia fuera en tanto que algo móvil. Y lo celestial *viene traído*. Así se da una máxima expresión de la identidad: el dios griego queda por completo en manos de su propio principio, la figura. Y se alude al más grande de los crímenes: esa ὔβϱις, que, sólo al alcance del dios, lo transforma en figura muerta. Darse figura a uno mismo: eso es la ὔβϱίς. El dios deja con ello de determinar el cosmos del canto; siendo más bien el canto el que elige (con arte) libremente lo objetual: el canto trae al dios, porque los dioses ya se han convertido en cosificado ser del mundo en el pensamiento. Ya aquí puede verse la disposición extraordinaria de la última estrofa, en la cual se alcanza la que es meta inmanente de toda la configuración de este poema. Así, la extensión espacial de los vivos viene determina por la intervención del poeta, dotada de un carácter temporal interior: con ello se explicaba la palabra «enviado» (*geschickt*); a través del mismo aislamiento mediante el cual se ha convertido el pueblo en toda una serie de funciones del destino. «También somos buenos, y hábiles en algo para alguien»; una vez que el dios se ha convertido en objeto, en su muerta infinitud, el poeta lo atrapa. El orden de pueblo y dios, disuelto como está en unidades, se convierte aquí en la unidad en el destino poético. Igualmente, queda manifiesta la múltiple identidad en la cual pueblo y dios resultan asumidos e integrados en tanto que condiciones de la existencia sensible. Y es que a otro le corresponde ahora ostentar el centro de este mundo.

Hemos estudiado con extensión suficiente la compenetración de las diversas formas individuales de visión y su conexión en y con lo espiritual, en calidad de idea, de destino, etc. Al final no es posible tratar de descubrir los elementos últimos, dado que la ley última del mundo es la conexión: en tanto que unidad de la función que forman conectivo y conectado. Pero aún habrá que señalar un lugar que es central especialmente en lo que hace a esta conexión, en el que el límite de lo poetizado frente a la vida se adelanta al máximo, y en el que la energía de la forma interior se nos va revelando tanto más poderosa cuanto más fluida y más informe es la vida mentada. En tal lugar se hace bien visible la unidad de lo poetizado, abarcándose todas las conexiones y advirtiéndose el cambio producido entre las dos versiones del poema, ahondándose la primera en la segunda. Y es que, en efecto, no se puede hablar de una unidad de lo poetizado en lo que hace a la primera versión. El transcurso es interrumpido por la detallada analogía del poeta con el dios del Sol, mas luego ese transcurso ya no vuelve con toda intensidad hasta el poeta. Mas, en esta versión, en su configuración detallada del morir, todavía se da (hasta en su título) la tensión existente entre dos mundos, el del poeta y el de esa «realidad» en la que la muerte ya amenaza, y que aquí aparece revestida como divinidad. Más tarde en cambio ha desaparecido esa dualidad entre ambos mundos; con el morir, en efecto, se ha perdido la cualidad misma del coraje, y en el transcurso no está dado nada más que la misma existencia del poeta. Por tanto, se hace urgente preguntar en qué se basa la comparabilidad de unos bocetos tan diferentes en sus transcursos y detalles. La comparabilidad de los poemas no la puede mostrar la mera igualdad de un elemento, sino sólo la conexión de una función. Y tal función se encuentra en el único conjunto que sea de función acreditable, a saber, en lo poetizado. Hay que comparar lo poetizado de ambas versiones; no en su igualdad, la cual no existe, sino en su «comparatividad» en cuanto tal. Ambos poemas se hallan conectados en lo que en ellos es lo poetizado, y en concreto en una actitud ante el mundo. Dicha actitud es el coraje, que, cuanto más

hondamente se conoce, tanto menos es una cualidad y tanto más una relación, la de una persona con el mundo junto con la del mundo con una persona. Lo poetizado de la primera versión conoce tan sólo el coraje como cualidad. El ser humano y la muerte se hallan rígidos, uno frente al otro, careciendo de mundo visual en común. En lo que hace al poeta, en su existencia divino-natural, se ha intentado encontrar una profunda relación con la muerte; pero sólo a través de lo que es la mediación del dios, uno al que la muerte (mitológicamente) le era propia y al cual el poeta se acercó (también mitológicamente). La vida ahí aún era condición previa de la muerte, la figura brotaba de la naturaleza. Se había evitado una decidida formación, de la visión como de la figura, a partir de un principio espiritual, por lo que ambas no se compenetraron. El peligro de la muerte quedaba superado en el poema mediante la belleza, mientras que en el caso de la versión posterior la belleza brota enteramente de la superación del peligro. Antes, Hölderlin acababa con la disolución de la figura, mientras que el puro fundamento de la configuración aparece al final de la nueva versión. Y ésta está adquirida desde un fundamento espiritual. La dualidad de ser humano y muerte solamente podía reposar en un blando sentimiento de la vida. Pero tal dualidad no subsistió, pues lo poetizado profundizó en su conexión, y un principio espiritual (el del coraje) configuró la vida. El coraje es la entrega al peligro que amenaza al mundo, y en él se encuentra oculta una muy concreta paradoja, desde la cual se entiende por completo la estructura de lo poetizado de ambas versiones: la persona con coraje conoce el peligro, mas no presta atención. Pues sería cobarde si se la prestara; mas si no conociera que hay peligro, no tendría coraje. Esta tan extraña relación se disuelve, pues, cuando el peligro no amenaza a la persona, sino al mundo. El coraje es el sentimiento vital de la persona que se entrega al peligro, que, al morir, amplía tal peligro a peligro del mundo y, al mismo tiempo, lo supera. Y es que la grandeza del peligro brota de la persona con coraje; y una vez que el peligro en verdad afecta a esa persona, con su entrega al

peligro, afecta al mundo. En la muerte que afecta a esa persona el peligro queda superado, ha alcanzado al mundo, al que ya no amenaza; en ella se da pues la liberación y, al mismo tiempo, la estabilización de las terribles fuerzas que rodean al cuerpo cada día en calidad de cosas limitadas. En la muerte, entonces, ya están superadas esas fuerzas que eran un peligro para la persona con coraje, encontrándose en ella apaciguadas. (Esto es justamente la cosificación de dichas fuerzas, que acercaba al poeta la esencia misma de los dioses.) El mundo que corresponde al héroe muerto es también un nuevo mundo mítico, lleno de peligro: tal es sin duda el mundo de la segunda versión de este poema. En ella se convierte en dominante un principio espiritual: el aunarse el poeta heroico con el mundo. El poeta no ha de temer a la muerte, siendo un héroe por vivir el centro mismo de las relaciones. El principio de lo poetizado es la autocracia de la relación. Una que aquí, en este poema, se configura como coraje: como la interior identidad que mantiene el poeta con el mundo, cuyo flujo conforman todas las diversas identidades de lo sensorial y lo espiritual del poema. Éste es el fundamento en que, una y otra vez, la figura apartada va a integrarse en el orden espaciotemporal, al cual se acoge como carente de figura, o también, como omnifigura, en tanto que proceso y existencia, plástica temporal y acontecer espacial. En la muerte, la muerte que es su mundo, se encuentran pues unificadas todas las relaciones conocidas. En ella está la máxima figura infinita junto a la carencia de figura, la plástica temporal y la existencia espacial, la idea y la sensibilidad. Y cada función de la vida en este mundo es destino, mientras que en la primera versión del poema el destino determinaba tradicionalmente la vida. Este es el principio místico, oriental, superador de los límites, que, en este poema, va reemplazando una y otra vez al principio configurador propiamente griego, el cual crea un cosmos espiritual a partir de puras relaciones de la intuición, de la existencia sensible; cosmos en el cual lo espiritual sólo es expresión de la función que aspira a identidad. La transformación de la dualidad de muerte y poeta en la unidad

lograda de un mundo poético muerto, «lleno de peligros», es la relación en que se encuentra lo poetizado de ambos poemas. Así, en este espacio se ha vuelto ya posible el estudio de la tercera estrofa. Se hace así evidente que la muerte ha sido trasladada por la figura del «recogimiento[131]» hasta el centro mismo del poema, que en este centro se halla el origen del canto como conjunto de todas las funciones, y que aquí las ideas de «arte» y «verdadero» brotan como expresión de la unidad en estado de reposo. Lo que antes se dijo sobre la supresión del orden correspondiente a mortales y celestes queda pues confirmado en este contexto. Hay que suponer que las palabras «un animal solitario[132]» se refieren a los seres humanos, cosa que concuerda claramente con el título mismo del poema. El «apocamiento» se ha convertido así en la actitud auténtica del poeta. Trasladado al centro de la vida, no le queda otra cosa que la existencia inerte, la pasividad más absoluta que es la esencia misma del coraje, las de un entregarse por entero a la relación. Esta parte de la persona con coraje, y también vuelve a ella. Así atrapa el canto a los que viven, y así son conocidos para él, ya no emparentados. El poeta y el canto no se distinguen en el cosmos del poema. El poeta ya no es otra cosa que el límite existente con la vida, a saber, la indiferencia, estando rodeado por la idea y por los enormes poderes sensibles, que ahora, en sí mismos, custodian su ley. Pero hasta qué punto es el poeta el centro intocable de toda relación nos lo dicen con fuerza los dos últimos versos. En ellos los celestes se han convertido en signos de la vida infinita, esa que limita con el poeta: «y de los celestes / traemos a Uno. Mas nosotros mismos / aportamos nuestras manos hábiles[133]». El poeta ya no se ve como figura, sino sólo como principio de la figura, es decir, lo limitador, como aquello que carga también su propio cuerpo. El poeta aporta sus manos, y aporta también a los celestes. La enfática cesura que corta este pasaje tiene por resultado la distancia que debe mantener el poeta ante toda figura y ante el mundo, justamente en tanto que unidad. La estructura del poema es buena prueba de la sabiduría contenida en

las palabras de Schiller: «El misterio del arte del maestro consiste precisamente en destruir la materia mediante la forma… El ánimo del espectador, y del oyente, ha de permanecer libre e ileso; ha de salir del círculo mágico que es propio del artista con pureza y con perfección, como de las manos del Creador[134]».

En el curso de todo este trabajo hemos evitado con cuidado emplear la palabra «sobriedad», la cual habría sido muchas veces la caracterización más adecuada. Pues sólo ahora podemos citar al fin aquellas palabras de Hólderlin, las de «sagrado y sobrio[135]» cuya verdadera comprensión ya se encuentra preparada. Se ha dicho al respecto que tales palabras contienen la tendencia de las últimas creaciones de Hölderlin. Brotan de la íntima seguridad con la que se hallan éstas en la propia vida espiritual, donde la sobriedad precisamente es legítima, impuesta, porque es en sí sagrada, porque está más allá de toda supuesta elevación en lo excelso. ¿Es esta vida aún la de los griegos? Sin duda que no lo es, pues la vida de una obra de arte pura no puede ser al tiempo la vida de un pueblo; ella no es la vida de un individuo, ni es otra cosa que su propia vida, la que encontramos en lo poetizado. Esta vida se encuentra de hecho formada en formas que son las del mito griego, pero (y esto es lo decisivo) no tan sólo en ellas; precisamente el elemento griego se compensa, en la última versión, con otro que ha sido llamado «oriental» (lo que se ha hecho sin justificación explícita). Casi todos los cambios introducidos en la última versión se van moviendo en esta dirección, en las imágenes y en la introducción de las ideas y, finalmente, de un nuevo significado propio de la muerte; todo lo cual se eleva, en tanto que resulta ilimitado, contra ese fenómeno que reposa en sí mismo y que está formado y limitado. Que aquí se oculte una pregunta decisiva, y ello tal vez no sólo para el conocimiento de Hölderlin, no puede mostrarse en este contexto. El estudio de lo poetizado no conduce al mito, sino (en las mayores creaciones) tan sólo a aquellas conexiones míticas que en la obra de arte están formadas como una

figura justamente que no es mitológica ni tampoco mítica, sin que se pueda concebir con más detalle.

Mas si hubiera palabras que pudieran captar la relación ahí establecida con el mito de esa vida interior de la que surge precisamente el último poema, serían las que Hölderlin escribe en una época algo más tardía: «Las leyendas que se alejan de la Tierra /… / se vuelven hacia la Humanidad, en su conjunto[136]».

LA FELICIDAD DEL HOMBRE ANTIGUO[137]

El hombre posterior a la Antigüedad tal vez sólo conozca un estado del alma en el que con totales pureza y grandeza su interior se relaciona con el conjunto de la naturaleza, del cosmos: a saber, el dolor. El hombre sentimental, tal como Schiller lo denomina[138], sólo puede obtener lo que es un sentimiento de sí mismo con pureza y grandeza similares (es decir, con una ingenuidad similar) pagando el alto precio de reunir su ser interior por entero mediante una unidad separada de la naturaleza. Hasta su mayor sencillez y simplicidad humana reposa en la mentada separación de la naturaleza a través del dolor, y es en dicha contraposición donde se presenta justamente un fenómeno sentimental y, al mismo tiempo, una reflexión. Podría hasta pensarse que la reflexión está adherida con tanta intensidad al hombre moderno que, en la sencilla felicidad que no conoce el contraste con la naturaleza, el hombre interior la siente demasiado carente de contenido e interés como para desplegarse libremente hacia fuera, como para no permanecer escondido y oculto de vergüenza. También para el hombre moderno la felicidad viene a ser, naturalmente, un estado del alma ingenua κατ' εξοχήν, pero nada es más característico que su intento de reinterpretar esta purísima manifestación de lo ingenuo en lo sentimental. Los conceptos de «inocencia» e «infantil», con su embrollo de ideas falsas y corruptas, ponen en cuestión este proceso de reinterpretación. Mientras que la inocencia puramente ingenua, es decir, la grande, vive en contacto inmediato con todas las fuerzas y figuras del cosmos y encuentra sus símbolos en la pureza, la fuerza y la belleza propias de la figura, para el hombre moderno significa la inocencia del homúnculo, una inocencia diminuta y microscópica en

la forma de un alma que nada sabe de la naturaleza, que es muy pudorosa y que no se atreve a reconocer su estado, como si (repitámoslo) un hombre feliz fuera meramente un estuche vacío ante cuya contemplación hubiera que morirse de vergüenza. De ahí que el moderno sentimiento de felicidad incluya lo mezquino y, al mismo tiempo, lo hogareño, e igualmente que haya producido lo que es la idea del alma feliz, que se oculta su felicidad mediante una actividad constante y un artificial angostamiento de los sentimientos. El mismo significado corresponde a la idea de una felicidad infantil, la cual no ve en el niño a ese ser puro cuyo sentimiento se expresa con más inmediatez que en otros seres, sino que ve tan sólo a un niño egocéntrico que, por ignorancia y ganas de jugar, reinterpreta y reduce la naturaleza a sentimientos siempre inconfesables. En el *Lenz* de Büchner se describe del modo siguiente, en una fantasía del enfermo ansioso de paz, la pequeña felicidad que corresponde al concepto de alma sentimental: «“Mire usted”, comenzó de nuevo, “cuando ella caminaba por la habitación mientras iba cantando a media voz, cada paso era música, había una felicidad en ella que se me transmitía; yo estaba tranquilo cuando la miraba o ella reclinaba en mí su cabeza… Era una niña por completo; como si fuera el mundo demasiado grande para ella: se recogía en sí misma, buscaba el más pequeño rincón de la casa y luego se quedaba ahí sentada como si toda su felicidad se contuviera en un pequeño punto; yo entonces me sentía así también: hasta habría podido jugar como un niño”[139]».

Resulta decisivo para la imagen que tiene de la felicidad el hombre antiguo el que esa modestia que tiene por objeto sepultar la felicidad en el individuo y dejarla oculta en su interior a través de la reflexión a una profundidad inalcanzable (cual talismán contra la infelicidad), se convierta en él en su contrario, en el pecado demencial de la arrogancia, es decir, en la ὕβϱις. Y es que la ὕβϱις es para los griegos el intento de presentarse a uno mismo (o al hombre interior, al individuo) como el que lleva la felicidad. La ὕβϱίς es la creencia en que la felicidad es una cualidad, incluida la de la

modestia. La ὕβϱις es la creencia en que la felicidad es otra cosa que un regalo de los dioses que éstos pueden quitarnos en cualquier momento; pues, en cualquier momento, los dioses pueden infligir al vencedor una desgracia inesperada e inaudita (como a Agamenón, cuando volvió). Con esto queda dicho que la figura en que la felicidad le llega al hombre antiguo es la victoria. Su felicidad no es sino nada si es que los dioses no la han entregado, y su perdición es la creencia de que los dioses se la hayan otorgado *a él*, precisamente. Píndaro cantó sus himnos de victoria en esa hora suprema que hace del hombre un héroe para alejar de él la reflexión, vertiendo en esta hora sobre él todos los honores que reconcilian al vencedor con su ciudad, con la ευσέβεια de sus antepasados y también, finalmente, con el poder que es propio de los dioses. Así, al hombre de la Antigüedad la felicidad le exige estas dos cosas: la victoria y la celebración, o también, el mérito y la inocencia. Y ambas cosas sin duda con la misma necesidad y severidad. Porque no puede reclamar el mérito aquel que lucha en las competiciones: hasta al mejor le pueden enviar los dioses uno aún mejor que le haga morder el polvo y sucumbir. Y, en ese caso, el vencedor tendrá que dar las gracias a los dioses que le han concedido la victoria por encima de un héroe. ¿Qué ha sido aquí pues de la insistencia en el mérito, de la expectativa aventurera de felicidad con la cual el burgués afronta la vida? El άγων, y éste es el sentido profundo de su institución, concede a cada uno la medida de la felicidad que los dioses le entregan. ¿Qué hay ahí de la vacua y ociosa inocencia del ignorante con que el hombre moderno se oculta su felicidad ante sí mismo? Al vencedor lo ven todos, el pueblo lo alaba, la inocencia *le* hace muchísima falta cuando alza la copa de la victoria en sus manos, una copa llena de ese vino del que una sola gota derramada que caiga sobre él lo vendría a manchar eternamente. El vencedor no tiene que negar u ocultar el mérito que los dioses le han otorgado, y no le hace falta ninguna reflexión sobre su inocencia, como sucede al alma pequeña e inquieta, sino el

cumplimiento de los honores, para que ese círculo divino que lo ha elegido siga considerando al forastero un auténtico héroe.

La felicidad del hombre antiguo está contenida en la fiesta que sigue a la victoria: es decir, en la fama de su ciudad, en el orgullo de su lugar y su familia, como en la alegría de los dioses y en el sueño que lo conduce hacia los héroes.

SÓCRATES[140]

I

Lo más bárbaro presente en la figura de Sócrates es que este hombre abandonado por las musas conforma el centro erótico de las relaciones del círculo platónico. Sin embargo, si su amor prescinde de la capacidad general de comunicarse, es decir, si su amor prescinde del arte, ¿de dónde viene entonces su eficacia? Viene, es claro, de la voluntad. Sócrates pone el eros al directo servicio de sus fines, y este desafuero se refleja en el carácter castrado de su persona, a lo cual se refiere en última instancia la aversión de los atenienses; y, sin embargo, dicho sentimiento, aunque subjetivamente sea grosero, tiene la razón históricamente. Sócrates envenena a la juventud, es decir, la seduce. Su amor hacia ella no es ‘fin’ ni es *eidos* puro, sino que sólo es medio. Sócrates es el mago, el mayeuta que obra confundiendo los sexos, condenado inocente que muere por ironía y para escarnio de sus enemigos. Su ironía se nutre del horror, pero Sócrates sigue siendo el oprimido, más aun, el expulsado, el despreciable. E incluso se muestra un poco bromista. El diálogo socrático hay que estudiarlo en relación con el mito. ¿Qué pretende Platón? Sócrates es la figura en que Platón aniquila el mito antiguo, la ofrenda de la filosofía a los dioses del mito, esos que siempre exigen sacrificios humanos. En medio de una lucha aterradora, la joven filosofía, con Platón, intenta afirmarse[141].

II

Grünewald pintó tan grandes a los santos porque sacó su gloria del negro más verdoso. Y es que sin duda lo resplandeciente sólo es verdadero donde se refracta en lo nocturno; tan sólo ahí es grande, solamente ahí es inexpresivo, sólo ahí está asexuado y empero ahí tan sólo es de sexualidad supramundana. Quien así resplandece es el genio, el testigo de cada creación realmente espiritual. Él es quien confirma y garantiza lo asexual de su carácter. En una sociedad de hombres no habría un genio; y es que el genio vive por la existencia de lo femenino. Es verdad: la existencia de lo femenino garantiza la asexualidad de lo espiritual en el mundo. Donde una obra, una acción, un pensamiento surge sin conocer esta existencia, surge algo malvado, algo muerto. Donde surge a partir de lo femenino, es superficial y débil y no atraviesa la noche. Pero donde este saber de lo femenino impera en el mundo, entonces sí nace lo propio del genio. Toda relación profunda entre hombre y mujer reposa en el fundamento de esta verdadera creatividad y se encuentra por tanto bajo el genio. Porque es tan erróneo interpretar la conmoción más íntima entre hombre y mujer en calidad de amor apetitivo que, de todos los grados de ese amor (incluido el amor de hombre y mujer), el más profundo y grandioso y erótica y míticamente también el más pleno, ese amor que casi es resplandeciente (si no fuera nocturno), es sin duda el amor de dos mujeres. Aún sigue siendo el mayor misterio cómo la mera existencia de la mujer garantiza la asexualidad de lo espiritual. Los seres humanos no han podido resolver esto todavía. El genio sigue siendo para ellos no el inexpresivo, que surge de repente de la noche, sino uno expresivo que vibra y se mantiene entre la luz.

Sócrates elogia en el *Banquete* el amor entre los hombres y los jóvenes como medio del espíritu creador[142]. Así, de acuerdo con sus enseñanzas, quien sabe está preñado del saber, y Sócrates sólo conoce lo espiritual en tanto que saber y que virtud. Pero el espiritual (aunque tal vez no el procreador) es el que concibe sin por ello quedarse preñado. Igual que para el caso de la mujer la inmaculada concepción es la idea exaltada de pureza, también la

concepción sin embarazo es el más hondo signo espiritual que corresponde al genio masculino. Este es un resplandor. Sócrates destruye eso justamente. Lo espiritual de Sócrates es algo completamente sexual. Su concepto de la concepción espiritual es el embarazo, y su concepto de la procreación espiritual consiste en la descarga del deseo. Esto delata el método socrático, completamente diferente del platónico. El método socrático no es por tanto la pregunta sagrada que espera una respuesta y cuya resonancia en ella revive; sin duda, no posee, como la pregunta erótica o científica pura, el *méthodos* correspondiente a la respuesta, sino que es violento, atrevido e irónico, un mero medio para obligar a hablar: sabe muy bien cuál sea la respuesta. La pregunta socrática impone la respuesta desde fuera, y la va persiguiendo como al ciervo los perros. La pregunta socrática nunca es delicada; es tan creativa como receptiva, pero nunca es genial. Al igual que la ironía socrática que hay en ella, se trata de una erección del saber (permítaseme una imagen tan terrible para algo que es también terrible). A través del odio y del deseo, va persiguiendo Sócrates el *eidos*, e intenta objetivarlo porque le está negada la visión. (¿Significará el amor platónico un amor no socrático?) A tan terrible dominio de las visiones sexuales en lo espiritual le corresponde, como consecuencia, la impura mezcla impuesta a estos conceptos en el seno de lo natural. El discurso expuesto en el *Banquete* habla de la semilla y del fruto, de procreación y nacimiento, pero sin distinguirlos mutuamente, e incluso presenta en el orador esa terrible mezcla de castrado y fauno. En verdad que Sócrates no es humano, e inhumanamente (como alguien que en verdad no tiene idea de las cosas humanas) avanza su discurso sobre el eros. Pues así figuran Sócrates y su eros en la escala que cubre el erotismo: el erotismo entre dos mujeres, entre dos hombres, entre un hombre y una mujer, el fantasma, el demonio y, por fin, el genio. La irónica justicia que se le hizo a Sócrates era pues la existencia de Jantipa.

SOBRE LA EDAD MEDIA[143]

En su caracterización del espíritu medieval, Friedrich Schlegel ve su momento negativo en el predominio de la dirección ilimitada hacia lo absoluto, que se plasma en el arte como fantasía amanerada, y en la filosofía y la teología escolástica como un racionalismo que es sin duda igual de amanerado. Esto hay que elaborarlo un poco más a través del contraste con la dirección asiática del espíritu. Pues también el espíritu asiático se caracteriza por la inmersión desmedida de la filosofía y la religión en lo absoluto. Sin embargo, un abismo lo separa del espíritu medieval. Pese a la extrema grandeza de las formas, al espíritu asiático nada le preocupa el ornamento. Su diferencia interior respecto del espíritu de la Edad Media se debe justamente a que el espíritu asiático tiene siempre presente como tremendo contenido a lo absoluto, desde el cual despliega el entero lenguaje de sus formas. El espíritu de Oriente dispone de los contenidos reales de lo absoluto, cosa que ya se muestra en la unidad de religión, filosofía y arte, y muy especialmente en la unidad de religión y vida. Se ha dicho muchas veces que la religión en la Edad Media dominaba la vida. Pero, en primer término, la que dominaba era la *Ekklesía*; y, en segundo término, entre el principio dominador y el principio dominado siempre tiene lugar una separación. Lo más característico del espíritu de la Edad Media es que su tendencia a lo absoluto, cuanto más radicalmente se presenta, es tanto más formal. El enorme legado mitológico de la Antigüedad no se ha perdido todavía, pero falta la medida de su fondo real, quedando sólo impresiones de lo que es su poder: el anillo de Salomón, la piedra filosofal, los libros sibilinos. La idea formal de la mitología, lo que confiere poder, lo

mágico, está vivo para la Edad Media. Pero ese poder en ella no puede ser legítimo: la Iglesia ha destruido a sus señores feudales, a los dioses. Aquí se da un origen del espíritu formalista de la época. Pues la época intenta obtener el poder sobre la naturaleza desdivinizada realizando un rodeo, hace magia sin base mitológica. Y surge así un esquematismo mágico. Compárese la praxis mágica de la Antigüedad con la de la Edad Media, por ejemplo en el reino de la química: el encantamiento de la Antigüedad emplea las sustancias de la naturaleza en brebajes y ungüentos que tienen una relación determinada con el reino mitológico de la naturaleza. El alquimista busca, ciertamente, por un camino mágico, pero ¿qué busca? El oro. Algo análogo sucede con el arte. El arte brota, con el ornamento, de lo mítico. El ornamento asiático está repleto de mitología, mientras que el ornamento gótico se ha vuelto mágico-racional: actúa, sin duda, pero sobre hombres y no sobre dioses. Lo excelso tiene pues que aparecer como algo elevado, elevadísimo; el arte gótico nos da la quintaesencia propiamente mecánica de lo excelso: lo esbelto, lo elevado, lo excelso potencialmente infinito. El progreso ahí es automático. La misma clase de exterioridad profunda, anhelante y desdivinizada se encuentra todavía en el estilo pictórico del primer Renacimiento de Alemania, como también de Sandro Botticelli. Lo amanerado de esta fantasía brota del formalismo. Y allí donde intenta abrirse un camino a lo absoluto, esto se empequeñece en proporción. Así como el despliegue del estilo gótico fue tan sólo posible en la estrechez de las ciudades medievales, también fue sólo posible bajo una concepción del mundo que, por cuanto respecta a su escala absoluta, era más pequeña que la de la Antigüedad (y que la nuestra). En la Edad Media tardía, la concepción antigua en lo que hace al mundo estaba ya olvidada en gran medida, y en el mundo empequeñecido que restaba es donde brotaron el racionalismo escolástico y el anhelo autodestructivo que emana del gótico.

TRAUERSPIEL Y TRAGEDIA[144]

Tal vez, la profunda comprensión de lo trágico no deba partir del arte, sino de la historia. O al menos hay que presumir que lo trágico marca un *límite* del reino del arte, no menos que del ámbito propio de la historia. En efecto, el tiempo de la historia pasa en puntos determinados y sobresalientes de su transcurso al que es el tiempo trágico: a saber, en las acciones de los grandes individuos. Entre la grandeza histórica y la tragicidad existe sin duda una conexión necesaria, la cual, por supuesto, no se puede reducir a identidad. Es posible decir en todo caso que en el arte la grandeza histórica sólo se puede configurar trágicamente. Pues sucede que el tiempo de la historia es infinito en cada dirección y está sin consumar en cada instante. Es decir: no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga una relación forzosa y necesaria con la situación temporal en que sucede. En efecto, para el acontecer empírico, el tiempo sólo es forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumar en cuanto tal. Y es que el acontecimiento no consuma la naturaleza formal del tiempo en que se encuentra. Pues, en efecto, no hay que pensar que el tiempo no sea sino la medida en que se mide la duración que tiene cualquier cambio mecánico. Por supuesto, ese tiempo es una forma relativamente vacía, cuyo relleno no tiene sentido pensar. Pero el tiempo de la historia es otra cosa muy distinta del tiempo de la mecánica. El tiempo de la historia determina mucho más que la posibilidad de cambios espaciales de magnitud y regularidad determinadas (el curso de las manecillas del reloj) durante cambios espaciales simultáneos de estructura compleja. Y sin precisar qué otra cosa es la que determina el tiempo histórico, sin definir su

diferencia respecto del tiempo mecánico, hay que decir que la fuerza determinante de la forma histórica del tiempo no puede ser captada plenamente por ningún tipo de acontecimiento empírico, ni se recoge tampoco plenamente en ningún acontecimiento empírico concreto. Ese perfecto acontecimiento desde el punto de vista de la historia es sin duda más bien algo que se halla empíricamente indeterminado, es decir, una idea. Y esta idea del tiempo consumado es justamente aquello que en la Biblia, en cuanto idea histórica dominante en ella, es el tiempo mesiánico. Así, en todo caso, la idea del tiempo histórico consumado se encuentra pensada al mismo tiempo como la idea de un tiempo individual. Y esta circunstancia, que naturalmente transforma por completo el sentido de la consumación, es lo que distingue al tiempo trágico del tiempo mesiánico. El tiempo trágico es al tiempo mesiánico lo que el tiempo consumado individualmente es al tiempo divinamente consumado.

Trauerspiel y tragedia se distinguen por su diferente posición ante el tiempo histórico. En la tragedia antigua, el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir. El héroe muere de inmortalidad. La muerte es una inmortalidad irónica, tal es el origen de la ironía trágica. El origen de la culpa trágica se encuentra exactamente en idéntico ámbito. Y es que la culpa trágica se basa en ese tiempo propio del héroe trágico, que queda consumado de manera estricta y puramente individual. Ese tiempo que es propio del héroe trágico, y que no vamos aquí a definir (al igual que no hemos definido tampoco el tiempo histórico), dibuja como con mágico compás todas las acciones que realiza el héroe y, con ello, toda su existencia. Si el enredo trágico se presenta de repente e incomprensiblemente y si el menor traspié se encamina a la culpa, si el menor error o también el azar más improbable provocan la muerte, si las palabras de reconciliación, en apariencia al alcance de cualquiera, no son pronunciadas, todo ello se debe a esa influencia peculiar que ejerce el tiempo del héroe sobre el entero acontecer, dado que en el tiempo consumado todo cuanto acontece es función suya. Casi resulta paradójica la claridad

de esta función en el instante de la completa pasividad del héroe, cuando (por así decirlo) el tiempo trágico se abre como una flor de cuyo cáliz asciende el agrio aroma que emana la ironía. Porque no pocas veces es durante las pausas de descanso total (en el sueño del héroe) cuando se cumple la desdicha de su tiempo, así como, igualmente, el significado del tiempo consumado en el destino trágico sale a la luz en los momentos destacados de pasividad: a saber, en el acto de la decisión trágica, en el momento retardador, en la catástrofe. La medida trágica de Shakespeare se basa en la grandeza con que distingue y precisa los diversos estadios de la tragicidad en su condición de repeticiones de un tema. Por el contrario, la tragedia antigua muestra un incremento más formidable cada vez de fuerzas trágicas. Los antiguos conocen el destino trágico; Shakespeare, el héroe trágico, la acción trágica. Con razón Goethe considera romántico a Shakespeare[145].

De modo que la muerte en la tragedia es una irónica inmortalidad; irónica por excesiva determinación; la muerte trágica está sobredeterminada, y esto es la auténtica expresión de la culpa del héroe. Tal vez iba Hebbel por el buen camino al entender la individuación en calidad de culpa primigenia[146]; pero lo más importante es contra qué atenta la culpa de la individuación. Así puede entenderse la pregunta por la conexión entre historia y tragicidad. Mas no se trata de una individuación que haya que entender en relación con el hombre. La muerte en el *Trauerspiel*, en cambio, no se basa en esa determinación extrema que el tiempo individual le confiere al acontecer. Porque no se trata de un final; sin certeza en la vida superior y sin ironía, dicha muerte es μετάβασις de toda vida είς άλλο γένος. El *Trauerspiel* es en esto comparable matemáticamente a una de las ramas de la hipérbola, cuya otra rama se encuentra en lo infinito. Ahí está en vigor la ley propia de una vida superior en el espacio limitado de lo que es la existencia terrena, y así todos actúan hasta el momento en que la muerte pone fin a la obra para proseguir en otro mundo la repetición a mayor escala de dicha obra. Precisamente en esa repetición se

fundamenta la ley del *Trauerspiel*. Sus acontecimientos son tan sólo como meros esquemas alegóricos, reflejos metafóricos de lo que es otra obra. Una a la cual la muerte nos impulsa. Y es que el tiempo del *Trauerspiel* no está consumado, a pesar de lo cual, sin embargo, es finito. No se trata de un tiempo individual, pero tampoco de una generalidad histórica. El *Trauerspiel* es pues, en todos los sentidos, una forma intermedia. La generalidad de su tiempo es fantasmagórica, no mítica. Con la peculiar naturaleza especular de la obra se relaciona estrechamente el hecho de que el número de sus actos sea par. El ejemplo de esto, y de las restantes relaciones pensadas, es el *Alarcos* de Schlegel, que es en general un objeto excelente para analizar este tipo de obra[147]. El rango y condición de sus personajes son regios, lo que en el *Trauerspiel* no puede ser de otra manera dado su significado metafórico. Este tipo de drama se ennoblece además por la distancia que por doquier separa a la imagen del reflejo, a lo significativo de lo significado. Con ello, el *Trauerspiel* no es la imagen de una vida superior, sino sólo uno de entre dos reflejos, y por lo mismo su continuación no es menos espectral de lo que él es. Los muertos se convierten en fantasmas. El *Trauerspiel* agota así artísticamente la idea histórica de repetición; y, por lo tanto, aborda un problema del todo diferente al que se plantea en la tragedia. La culpa y la grandeza reclaman en efecto en el *Trauerspiel* muy escasa determinación (sin sobredeterminación en absoluto) y una mayor expansión en cambio, no debido a la culpa y a la grandeza, sino al repetirse de su situación.

La esencia de dicha repetición temporal implica el hecho de que ninguna forma pueda reposar cerrada en ella. Y así, por más que la relación que tiene la tragedia con el arte continúe siendo problemática, aunque la tragedia tal vez sea algo más y algo menos que una forma artística, se trata en todo caso de una forma cerrada. Su carácter temporal queda agotado y configurado en la forma dramática. El *Trauerspiel* en cambio no se halla cerrado, y la idea de su resolución ya no queda incluida en el interior del ámbito

dramático. Este es el punto en que el análisis de la forma muestra la diferencia decisiva entre el *Trauerspiel* y la tragedia. El resto del *Trauerspiel* es ya la música. De modo que, tal vez, el *Trauerspiel* marque lo que es la transición desde el tiempo dramático al tiempo de la música, de igual manera que la tragedia marca la transición del tiempo histórico al dramático.

EL SIGNIFICADO DEL LENGUAJE EN EL *TRAUERSPIEL* Y EN LA TRAGEDIA[148]

Lo trágico se basa en una especial legalidad del lenguaje hablado entre los hombres. En su virtud, no existe la pantomima trágica, como tampoco existen la poesía trágica, ni la novela trágica, ni el acontecimiento trágico. Lo trágico no sólo existe exclusivamente en el ámbito del lenguaje dramático humano, sino que incluso es, originalmente, la única forma propia de interlocución humana. Es decir: no hay tragicidad más que en la interlocución entre los hombres, y no hay otra forma de interlocución que la forma trágica. De manera que allí donde se presenta un drama no trágico, no se está desplegando la ley propia del lenguaje humano, sino que, simplemente, un sentimiento o una relación aparece en medio de un contexto lingüístico, aparece en un cierto estadio lingüístico.

En sus manifestaciones puras, la interlocución no es ni luctuosa[149] ni cómica, sino sin duda trágica. Por tanto, la tragedia es la forma dramática clásica pura. Lo luctuoso no tiene su fuerza y expresión más profundas ni en la palabra dramática ni en la palabra en general. Claro que no sólo hay obras trágicas, más aún, la tragedia no es lo más luctuoso del mundo; un poema, un relato o una vida pueden serlo más. Pues lo luctuoso no es, como lo es la tragicidad, una fuerza imperante, la ley ineluctable e indisoluble de órdenes que se resuelven al fin en la tragedia, sino un sentimiento. Entonces, ¿cuál es la relación metafísica que mantiene este sentimiento con la palabra, con el lenguaje oral? Este es el enigma mismo de la tragedia. ¿Qué interior relación en la esencia de lo luctuoso hace a éste salir de la existencia del sentimiento puro y pasar así al ámbito del orden del arte?

De hecho, en la tragedia, la palabra y lo trágico brotan al mismo tiempo, de modo simultáneo, en el mismo lugar. Y es que todo discurso en la tragedia es trágicamente decisivo. Y la palabra pura es aquello que es inmediatamente trágico. El cómo el lenguaje se puede llenar de lo luctuoso y ser expresión de lo luctuoso viene a ser la cuestión fundamental de todo el *Trauerspiel*, junto a otra anterior: ¿cómo puede entrar lo luctuoso, en cuanto sentimiento, en el orden lingüístico del arte? La palabra que actúa de acuerdo con su puro significado portante se transforma en trágica. La palabra, en tanto que puro portador de su significado, es la palabra pura. Pero, junto a ella, hay otra que se transforma, que vira a partir del lugar de su origen en dirección a otro: su desembocadura. La palabra así en transformación es principio lingüístico que informa el *Trauerspiel*. Existe una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se purifica para dejar de ser sonido de la naturaleza y convertirse en sonido puro del sentimiento. Para esta palabra, el lenguaje es tan sólo un estadio de paso en el ciclo de su transformación, y en esta palabra el *Trauerspiel* nos habla. El *Trauerspiel*, por tanto, describe su camino desde el sonido natural, pasando por el lamento, hasta alcanzar la música. Y es que en el *Trauerspiel* se descompone el sonido sinfónicamente, lo que es al mismo tiempo principio musical de su lenguaje y principio dramático de su disgregación en personajes. Es naturaleza que sólo asciende al purgatorio del lenguaje por mor de la pureza de sus sentimientos; con ello la esencia de la tragedia moderna ya está contenida en la vieja sabiduría que nos dice que toda naturaleza empieza a quejarse en cuanto le es concedido el lenguaje. El *Trauerspiel* no es de ningún modo el paso esférico del sentimiento por el mundo puro de las palabras para finalmente desembocar en la música, el luto liberado del sentimiento dichoso, sino que, en medio del camino, la naturaleza se ve traicionada por el lenguaje, y ese enorme freno que es el sentimiento se convierte en luto. Así, con el doble sentido propio de la palabra, con su *significado*, la naturaleza queda paralizada, y mientras que la Creación desearía convertirse en

pureza, el hombre se quedó con su corona. Tal es el significado del personaje del rey en el *Trauerspiel*, y tal es el sentido de las grandes acciones políticas en él. Pues dichas acciones representan el freno de la naturaleza, como un formidable estancarse que afecta al sentimiento, al que en la palabra de repente se le representa un mundo nuevo, esto es, el mundo del significado, del tiempo histórico ya sin sentimiento; y el rey por su parte es al mismo tiempo un ser humano (un producto de la naturaleza) y también un rey (el portador y símbolo del significado). Y, al tiempo, la historia adquiere significado en el lenguaje humano, el cual se congela en el significado; la tragicidad amenaza, y el hombre (la corona de la Creación) sólo es conservado al sentimiento convirtiéndose en rey: símbolo en tanto que portador de esa corona. En tan excelso símbolo, la naturaleza del *Trauerspiel* es sólo un fragmento, mientras que lo luctuoso llena el mundo sensible, en el que naturaleza y lenguaje se encuentran.

Los dos principios metafísicos de la repetición, que se compenetran en el *Trauerspiel*, representan su orden metafísico: ciclo y repetición, círculo y dos. Pues el círculo del sentimiento se cierra en la música, y el dos de la palabra y su significado destruye la paz del anhelo profundo y difunde el luto por la naturaleza. La interrelación entre significado y sonido se vuelve para el *Trauerspiel* algo tan espectral como terrible; su naturaleza, poseída como está por el lenguaje, se convierte en botín de un sentimiento infinito, tal como sucede con Polonio, que al reflexionar se vuelve loco[150]. Mas la obra ha de encontrar la redención, y para el *Trauerspiel* el misterio redentor se da en la música; en el renacer del sentimiento en una naturaleza supra-sensorial.

En efecto, la necesidad de redención conforma lo propiamente teatral de esta forma artística. Pues comparada con la irrevocabilidad propia de lo trágico, que conforma una última realidad del lenguaje y su orden, hay que considerar como teatral toda obra cuya alma sea el sentimiento (luctuoso). El *Trauerspiel* no se basa en el lenguaje real, sino en la consciencia de la unidad del

lenguaje mediante el sentimiento, la cual se despliega en la palabra. En medio de ese despliegue, el desorientado sentimiento pronuncia la queja de lo luctuoso. Pero ésta debe disolverse; sobre la base presupuesta de aquella unidad, pasa al lenguaje del sentimiento puro, es decir, a la música. Así, lo luctuoso se conjura y redime a sí mismo en el *Trauerspiel*. Esta tensión y solución del sentimiento en su propio ámbito es teatro. En él, lo luctuoso es tan sólo una nota en la escala de los sentimientos, y por tanto no hay (por así decir) ningún *Trauerspiel* puro, pues en él se van turnando los variados sentimientos de lo cómico, de lo terrible, de lo horrendo, etc. El estilo, en el sentido de unidad puesta por encima de los sentimientos, queda reservado a la tragedia. Pero el mundo del *Trauerspiel* es particular, y afirma también su validez frente a aquélla. Es la sede de la auténtica concepción de la palabra y del lenguaje en el seno del arte; ahí pesan igual las facultades del lenguaje y del oído, hasta que, finalmente, lo fundamental es el oído del lamento, pues el lamento percibido y hondamente escuchado se convierte ya en música. Y de este modo, donde en la tragedia se levanta la eterna rigidez de la palabra hablada, el *Trauerspiel* recoge la resonancia infinita de lo que es su sonido.

SOBRE EL LENGUAJE EN CUANTO TAL Y SOBRE EL LENGUAJE DEL HOMBRE[151]

Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje, idea que descubre por doquier (actuando a la manera de un auténtico método) planteamientos nuevos. Así, se puede hablar de un lenguaje de la música y de la escultura, de un lenguaje de la justicia (que nada tiene que ver de modo inmediato con las lenguas en que se redactan las sentencias inglesas o alemanas), o de un lenguaje de la técnica (algo que no es lo mismo que el lenguaje especializado de los técnicos). En este contexto, «lenguaje» significa el principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos: en la técnica o el arte, la religión o la justicia. En pocas palabras: toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por la palabra no es sino un caso particular, el caso de la comunicación humana y el de la comunicación que está a su base o que se basa en ella (por ejemplo, la justicia, o la poesía). La existencia del lenguaje no sólo se extiende por todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, a la cual, en algún sentido, el lenguaje siempre es inherente, sino que se extiende a todos en absoluto. Así, no hay cosa ni acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual. Usada de este modo, la palabra «lenguaje» no es ninguna metáfora. Pues se trata en efecto de un conocimiento pleno, al punto que no podemos imaginarnos algo que no comunique su ser espiritual en la expresión; el mayor o menor grado de consciencia al que esa

comunicación va en apariencia (o en realidad) efectivamente unida no ha de cambiar el hecho de que no nos podamos imaginar una total ausencia del lenguaje en algo existente. Porque una existencia que carezca por completo de relación con el lenguaje es de hecho una idea; pero una idea a la cual no se le puede sacar ningún partido ni siquiera en el ámbito de las ideas, cuyo perímetro lo marca la idea de Dios.

Lo correcto, por tanto, es que empleando esta terminología se considera lenguaje a toda expresión que sea una comunicación de contenidos espirituales. Y la expresión, de acuerdo con su esencia completa e interior, sólo puede entenderse en tanto que *lenguaje*; y aun, por otra parte, para comprender a un ser lingüístico siempre hay que preguntar de qué ser espiritual es expresión inmediata. Es decir: la lengua alemana, por ejemplo, no es expresión en absoluto de todo aquello que presuntamente podemos expresar *mediante* ella, sino que ella es la expresión inmediata de todo cuanto en ella se nos comunica. Y dicho «se[152]» es un ser espiritual. Esto nos deja claro que el ser espiritual que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo, sino algo a distinguir respecto de él. Entendida como hipótesis, la idea de que el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer[153], y la tarea de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida. Así, la distinción establecida entre el ser espiritual y el ser lingüístico a través del cual aquél se comunica es la distinción más primordial en una teoría del lenguaje, distinción que es tan indubitable que la identidad (a menudo afirmada) entre ser espiritual y ser lingüístico resulta ser una paradoja tan profunda como inconcebible cuya expresión se ha encontrado en el doble sentido de la palabra λόγος. Sin embargo, dicha paradoja tiene por lo demás su solución en el centro de la teoría del lenguaje, no dejando por ello de seguir siendo una paradoja; y una además irresoluble cuando nos la encontramos al principio.

¿Qué comunica el lenguaje? El ser espiritual que le corresponde. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica sin duda *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje. Por tanto, no hay un hablante de las lenguas, si por tal se entiende al que se comunica *mediante* dichas lenguas. Que el ser espiritual se comunique pues en una lengua y no mediante una lengua significa que, desde fuera, el ser espiritual no es desde luego igual al ser lingüístico. El ser espiritual es tan sólo idéntico al lingüístico *en la medida* en que es comunicable. Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. Así pues, el lenguaje comunica el ser lingüístico propio de cada cosa, mientras que su ser espiritual sólo lo comunica en la medida en que está inmediatamente contenido en el ser lingüístico, en la medida en que es comunicable.

El lenguaje comunica el ser lingüístico de las cosas, y la más clara manifestación de dicho ser es el mismo lenguaje. Por consiguiente, la respuesta a la pregunta «¿qué comunica el lenguaje?» dice así: «*Cada lenguaje se comunica a sí mismo*». Por ejemplo, el lenguaje de esta lámpara no comunica la lámpara (pues el ser espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es la lámpara misma), sino sólo la lámpara-lenguaje, la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Dado que ahí, en el lenguaje, sucede lo siguiente: *el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje*. La comprensión de la teoría del lenguaje depende de que demos a esta frase la claridad que logre destruir toda apariencia de tautología en ella. Y es que esa frase no es tautológica, pues significa que lo que es comunicable en un ser espiritual *es* su lenguaje. Todo se basa pues en este «es» (que ahí equivale a «es inmediatamente»). Lo comunicable en un ser espiritual no *aparece* con la mayor claridad en su lenguaje, como hemos dicho en una transición, sino que esto que es comunicable es el mismo lenguaje de modo inmediato. O mejor: el lenguaje de un ser espiritual es inmediatamente lo que en él es comunicable. Un ser espiritual se comunica en lo que en él es comunicable; así, todo lenguaje se comunica a sí mismo. O, dicho con más exactitud: todo lenguaje se

comunica *en* sí mismo, dado que él es, en el sentido más puro, el «medio» mismo de la comunicación. Lo medial, que es la *inmediatez* de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia. Claro que, al mismo tiempo, el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra cosa: a su infinitud. Y ésta tiene que ver precisamente con la inmediatez. Porque, precisamente, habida cuenta de que *mediante* el lenguaje no se comunica nada, lo que se comunica *en* el lenguaje no puede ser medido o limitado a partir de fuera, por lo que todo lenguaje posee su única e inconmensurable infinitud. Y es que su ser lingüístico, y no sus contenidos verbales, le marca su límite.

El ser lingüístico de las cosas es pues su lenguaje; aplicada al hombre, tal frase nos dice: «El ser lingüístico del hombre es su lenguaje». Es decir, que el hombre comunica su propio ser espiritual, y lo comunica *en* su lenguaje. Pero el lenguaje del hombre habla en las palabras. Y, por lo tanto, el hombre comunica su ser espiritual (en la medida en que sea comunicable) al *darles nombre* a las otras cosas. ¿Conocemos otros lenguajes que den nombre a las cosas? No se nos replique que no conocemos sino el lenguaje humano, pues eso no es cierto. Pero no conocemos otro lenguaje *denominador* que el lenguaje humano; al identificar el lenguaje denominador con el lenguaje en cuanto tal, la teoría del lenguaje se priva de los conocimientos más profundos. *Por tanto, el ser lingüístico del hombre consiste en que éste da nombre a las cosas*.

¿Para qué da nombre? ¿A quién se comunica el ser humano? Pero ¿es esta pregunta diferente en el caso del hombre que en el caso de otras comunicaciones, de otros lenguajes? ¿A quién se comunican la lámpara, la montaña, o bien el zorro? La respuesta dice: al ser humano. Eso no es antropomorfismo. La verdad que contiene esta respuesta se nos muestra en el conocimiento, y tal vez en el arte. Además: si la lámpara, la montaña y el zorro no se comunicaran al ser humano, ¿cómo es que el hombre les daría

nombre? El hombre, en efecto, les da nombre; *él* se comunica al dar/es nombre. Pero, entonces, ¿a quién se comunica?

Antes de responder a esta pregunta, hay que examinar una vez más cómo se comunica el ser humano. Al respecto, hay que establecer una diferencia muy profunda, plantear una alternativa ante la cual es seguro que la opinión esencialmente falsa sobre el lenguaje resulta delatada. ¿Comunica el hombre su ser espiritual *mediante* esos nombres que otorga a las cosas?, ¿o comunica *en* ellos? En la paradoja de dicha pregunta está su respuesta. Quien crea que el hombre comunica su ser espiritual *mediante* los nombres no puede en modo alguno suponer que es su ser espiritual lo que él comunica, pues eso no sucede mediante nombres de cosas, mediante palabras mediante las cuales designa a una cosa. Tendrá que suponer que el ser humano comunica una cosa a otras personas, dado que eso sucede mediante la palabra mediante la cual yo designo a una cosa. Esta es la concepción burguesa del lenguaje, cuya insostenibilidad y vacuidad irá quedando clara a continuación. De acuerdo con ella, el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios*.

Y es que, en el ámbito del lenguaje, el nombre sólo tiene este sentido y este significado incomparablemente elevado: el nombre es la esencia más interior del lenguaje. El nombre es aquello *mediante* lo cual nada más se comunica, y *en* lo cual el lenguaje absolutamente se comunica a sí mismo. El ser espiritual que se comunica en el nombre es pues *el* lenguaje. El nombre sólo existe donde el ser espiritual, en su comunicación, es el lenguaje mismo tomado en su absoluta totalidad, y ahí existe solamente el nombre. Así pues, el nombre, en cuanto patrimonio del lenguaje humano, garantiza *que el lenguaje en cuanto tal* es el ser espiritual del hombre; y sólo por eso el ser espiritual del hombre es el único de los

seres espirituales que es comunicable por completo. Esto fundamenta la diferencia del lenguaje humano respecto del lenguaje de las cosas. Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar mediante el lenguaje, sino sólo en él. El núcleo de esta totalidad intensiva del lenguaje, en tanto que ser espiritual del hombre, es justamente el nombre. El hombre es el que da nombre; esto nos permite comprender que desde él habla el lenguaje puro. Toda la naturaleza, en la medida en que se comunica, se comunica sin duda en el lenguaje, en el hombre en última instancia. Por eso, el hombre es el señor de la naturaleza, y por eso puede dar nombre a las cosas. Sólo mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre. La Creación de Dios queda completa al recibir las cosas su nombre del hombre, desde el cual, en el nombre, sólo habla el lenguaje. Se puede por lo tanto calificar al nombre de lenguaje del lenguaje (si el genitivo no indica la relación de instrumento, sino la de medio), y en este sentido el ser humano, ya que habla en el nombre, es también el hablante del lenguaje, su único hablante. Al designar *hablante* al ser humano (de acuerdo con la Biblia, por ejemplo, el que habla es claramente el que da nombres: «todos los seres vivos *llevarían el nombre* que el hombre les diera»)[154], muchas lenguas incluyen este conocimiento metafísico.

Pero el nombre no es sólo la exclamación última, sino la auténtica llamada del lenguaje. De este modo, en el nombre aparece la ley esencial del lenguaje, de acuerdo con la cual hablar de uno mismo y hablar de lo demás serán lo mismo. El lenguaje, y en él un ser espiritual, solamente se expresa puramente donde habla en el nombre, en la denominación universal. De este modo culminan en el nombre la totalidad intensiva del lenguaje, en calidad de ser espiritual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva del lenguaje, en calidad de ser comunicante universalmente (denominador). De acuerdo con su ser comunicante, de acuerdo pues con su universalidad, el lenguaje es sin duda imperfecto donde

el ser espiritual que habla desde él no es en toda su estructura un ser lingüístico, es decir, un ser comunicable. En efecto, *sólo el ser humano tiene el lenguaje perfecto de acuerdo con la universalidad y la intensidad*.

A la vista de tal conocimiento, es posible sin riesgo de confusión formular aquí una pregunta que, incluso poseyendo la mayor importancia metafísica, por ahora sólo podemos plantear en su condición terminológica: desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, ¿hay que considerar lingüístico no sólo al ser espiritual del hombre (lo cual es necesario), sino igualmente al de las cosas?, ¿hay que considerar como lingüístico al ser espiritual en cuanto tal? En efecto, si el ser espiritual resulta ser idéntico al lingüístico, la cosa, de acuerdo con su ser espiritual, será el medio de la comunicación, y lo que se comunica ahí, en ella (en conformidad con la relación medial), es este medio mismo, es el lenguaje. Entonces se concluye que el lenguaje resulta ser el ser espiritual de las cosas. De manera que el ser espiritual queda puesto de antemano como comunicable, o más bien queda puesto *en* la comunicabilidad, y la tesis de que «el ser lingüístico de las cosas es idéntico a su ser espiritual en la medida en que éste es comunicable» se convierte en una tautología con las palabras «en la medida en que». *No hay pues contenido del lenguaje; en efecto, en cuanto comunicación, el lenguaje comunica un ser espiritual, una comunicabilidad en cuanto tal*. Las diferencias de las lenguas son diferencias de medios, los cuales se diferencian a su vez por su densidad, gradualmente; y esto en el doble sentido de la densidad de lo comunicante (denominador) y la densidad de lo comunicable (nombre) precisamente en la comunicación. Naturalmente, estas dos esferas, las cuales solamente en el lenguaje de nombres, que es el del ser humano, constituyen esferas separadas pero al mismo tiempo unificadas, se corresponden también constantemente.

La equiparación comparativa del ser espiritual con el lingüístico, que sólo conoce diferencias graduales, tiene sin duda como consecuencia para la metafísica del lenguaje la gradación del ser

espiritual. Dicha gradación, que tiene lugar en el interior mismo del ser espiritual, no puede subsumirse bajo una categoría superior, por lo que conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos desde el punto de vista de la existencia o del ser, cosa a la que la escolástica ya estaba acostumbrada en relación con los seres espirituales. La equiparación del ser espiritual con el ser lingüístico es tan relevante metafísicamente para la teoría del lenguaje porque conduce al concepto que una y otra vez se ha elevado como por sí mismo en el centro de la filosofía del lenguaje y que ha conformado la más estrecha conexión de dicha filosofía con la filosofía de la religión. Nos estamos refiriendo con ello al concepto de revelación. Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho. Al observar este antagonismo, en la perspectiva de lo indecible puede verse al mismo tiempo el último ser espiritual. Ahora bien, está claro que en la equiparación del ser espiritual con el ser lingüístico esta relación de proporcionalidad inversa entre ambos queda puesta en cuestión. Pues la tesis nos dice que, cuanto más profundo (o más real y existente) venga a ser el espíritu, tanto más decible y dicho es; de igual forma, esta equiparación exige hacer completamente unívoca la relación entre espíritu y lenguaje, de modo que la expresión más existente (es decir, más fijada) lingüísticamente venga a ser a su vez lo lingüísticamente más inamovible y expresivo; en pocas palabras: lo más dicho es al tiempo lo puramente espiritual. A esto se refiere el concepto de revelación cuando establece la intangibilidad de la palabra como condición y característica única y suficiente de la divinidad del ser espiritual que está hablando en ella. El supremo ámbito espiritual de la religión es (en el concepto de revelación) así, al mismo tiempo, el único ámbito que en nada conoce lo indecible. De él se habla en el nombre, y él mismo se expresa precisamente en tanto que revelación. Aquí se nos anuncia que sólo el ser espiritual supremo, tal como aparece en la religión, reposa puramente sobre el hombre y sobre el lenguaje que hay en él, mientras que todo arte (incluida la poesía) no reposa

sin duda en el núcleo último del espíritu lingüístico, sino en el espíritu lingüístico ya cosificado, aunque bellísimo. «*El lenguaje, que es madre* de la *revelación* y la razón, su Α y Ω», dice Hamann[155].

El lenguaje mismo no está enteramente expresado en las cosas. Esta frase tiene un doble sentido de acuerdo al significado figurado y al significado sensorial: los lenguajes propios de las cosas son imperfectos, mudos. Y es que a las cosas les está negado el principio formal lingüístico puro, a saber: el sonido. Y sólo pueden comunicarse mutuamente mediante una comunidad más o menos material; comunidad inmediata e infinita, como la de toda comunicación lingüística; e igualmente mágica (también existe la magia en la materia). Lo incomparable del lenguaje humano es pues que su mágica comunidad con las cosas es una comunidad inmaterial, puramente espiritual; y el símbolo de ello es el sonido. Este hecho simbólico lo manifiesta la Biblia cuando dice que Dios le insufló al hombre el hálito[156]: eso es sin duda al mismo tiempo vida, y espíritu, y lenguaje.

Si a continuación analizamos la esencia del lenguaje sobre la base de los primeros capítulos del Génesis, no es porque abriguemos la intención de exponer una nueva posible interpretación de la Biblia, ni pondremos tampoco a la base de la reflexión la Biblia en calidad de verdad revelada, sino que pretendemos investigar qué es lo que se desprende del texto bíblico en relación con la naturaleza del lenguaje; y, *en primera instancia*, la Biblia sólo nos es insustituible para dicha intención en tanto que este análisis le sigue cuando presupone que el lenguaje es realidad última, inexplicable y mística, solamente accesible en su despliegue. Al considerarse a sí misma revelación, la Biblia debe desarrollar necesariamente los hechos lingüísticos básicos. La segunda versión de la historia de la Creación, la que nos habla del insuflar el hálito, nos cuenta al mismo tiempo que el hombre fue hecho a partir de la tierra[157]. Este es el único pasaje en toda la historia de la Creación que habla de un material en el que el Creador expresa efectivamente su voluntad, la cual es pensada en los demás pasajes

en tanto que creando de modo inmediato. En esta segunda historia de la Creación, el hombre no fue creado mediante la palabra («dijo Dios», y eso sucedió)[158], sino que a este hombre, no creado a partir de la palabra, se le concede ahora justamente el *don* del lenguaje, con lo cual se eleva por encima de la naturaleza.

Esta peculiar revolución del acto creador cuando se dirige al ser humano no se presenta con menos claridad en la primera historia de la Creación, y, en un contexto completamente diferente, ese acto garantiza con igual firmeza la especial conexión establecida entre el ser humano y el lenguaje a partir del acto de creación. El variado ritmo de los actos de creación que se describen en el primer capítulo consiente en una especie de forma fundamental de la que sólo se aparta significativamente el acto en que se crea al hombre. Ciertamente, ni en el ser humano ni en la naturaleza se trata de una relación explícita con el material del cual fueron creados; y aquí tenemos que dejar de lado la cuestión de si con las palabras que nos dicen «él hizo[159]» se está pensando en una creación hecha a partir de la materia. Pero el ritmo de acuerdo con el cual tiene lugar la creación de la naturaleza (según Génesis I) es el siguiente: Que exista…; El hizo (creó); El llamó[160]. En algunos actos de creación (I: 3 y 14) figura solamente ese «Que exista…». Pero, en su conjunto, en las palabras que nos dicen «Que exista…» y «El llamó», al comienzo y al fin de cada acto, va apareciendo cada vez la profunda y clara relación del acto creador con el lenguaje. El acto creador comienza de hecho con la omnipotencia creadora del lenguaje, y al final el lenguaje se anexiona (por así decir) lo creado, a saber, le da nombre. Así pues, el lenguaje es creador y consumador, es palabra y nombre. En Dios el nombre es creador porque es palabra, y la palabra de Dios es a su vez conocedora sin duda porque es nombre. «Vio entonces Dios cuanto había hecho, y todo era muy bueno[161]», es decir: Dios lo conoció mediante el nombre. Y esto es así porque la relación absoluta del nombre con el conocimiento tan sólo se da en Dios; tan sólo ahí el nombre (que en su interior es idéntico como tal a la palabra creadora) es medio puro

del conocimiento. Es decir, que Dios hizo las cosas como cognoscibles en sus nombres. Y el hombre por su parte les da nombre en virtud del conocimiento.

En la creación del ser humano, el ritmo triple de la creación de la naturaleza ha dejado ahora su lugar a un orden completamente diferente. Por lo tanto, en ella el lenguaje tiene por su parte también un significado muy diverso; la tríada del acto se conserva aquí, pero en el paralelismo la distancia se manifiesta con mayor fuerza incluso: en el triple «El creó» que nos presenta el versículo I: 27. Dios no creó pues al ser humano en absoluto a partir de la palabra, y además tampoco le dio nombre. Y eso porque no quiso subordinarlo al lenguaje, sino que, en el hombre, desplegó el lenguaje libremente, el mismo que a *él* le había servido como medio de la Creación. Dios al fin descansó cuando, en el hombre, abandonó lo creativo a sí mismo. Así, lo creativo, desprovisto de lo que fue su actualidad divina, se convirtió en conocimiento. El hombre es así el conocedor de ese mismo lenguaje en el cual Dios es Creador. Dios creó al hombre a su imagen, creó al conocedor a la imagen del creador. De ahí que haya que explicar la frase «El ser espiritual del hombre es el lenguaje». Su ser espiritual es el lenguaje en que tuvo lugar la Creación. Esta tuvo lugar en la palabra, y el ser lingüístico de Dios es la palabra. Todo humano lenguaje es tan sólo reflejo, el de la palabra en el nombre. Pero el nombre no alcanza a la palabra, del mismo modo que el conocimiento no alcanza a la creación. La infinitud del lenguaje humano es siempre limitada y analítica si se compara con la infinitud absoluta, ilimitada y creadora que caracteriza la palabra de Dios.

El más hondo reflejo de la palabra divina y el punto en que el lenguaje de los hombres obtiene la más estrecha participación en la divina infinitud de la mera palabra, ese punto en que el lenguaje humano no puede en cuanto tal no convertirse en palabra finita y en conocimiento, es precisamente el nombre humano. La teoría correspondiente al nombre propio es también la del límite del lenguaje finito frente al infinito. De todos los seres, el ser humano es

el único que da nombre a sus semejantes, y también el único al que no le ha dado nombre Dios. Tal vez sea atrevido, pero no imposible, mencionar la segunda parte del versículo *2: 20 en* este contexto: el hombre dio nombre a todos los seres, «*pero* para el hombre ninguna ayudadora fue encontrada, para que estuviera en torno a él**[162]**». Adán le da nombre a su mujer en cuanto la recibe (la llama *Varona* en el capítulo segundo; *Eva* en el tercero)**[163]**. Con la imposición de dicho nombre, los padres consagran sus hijos a Dios; entendido en sentido metafísico, pero no etimológico, al nombre que los padres así imponen no corresponde conocimiento alguno, al igual que los padres dan un nombre a los niños que acaban de nacer. Tomado *stricto sensu*, ninguna persona debería corresponder al nombre (conforme a su significado etimológico), dado que el nombre propio es palabra de Dios en sonidos humanos. Con él se garantiza a cada persona el hecho de que ha sido creada por Dios, y, en este sentido, el nombre es sin duda creador, según lo dice la sabiduría mitológica con la idea (que no se encuentra pocas veces) de que el nombre ya es el destino de una persona**[164]**. Así, el nombre propio es la comunidad del ser humano con la divina palabra *creadora* de Dios. (Pero ésta no es la única comunidad, sino que el ser humano aún conoce otra comunidad lingüística con la palabra de Dios.) Mediante la palabra, el ser humano se encuentra conectado con lo que es el lenguaje de las cosas. Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas, no podrá pues reaparecer la idea (propia de la concepción burguesa del lenguaje) de que la palabra sólo guarda una relación accidental con la cosa, de que la palabra es signo de las cosas (o que es un signo de su conocimiento) que se estableció por convención. El lenguaje no da nunca *meros* signos. Pero el rechazo de la teoría burguesa del lenguaje mediante la teoría mística del lenguaje sin duda es equívoco. De acuerdo con ésta, la palabra es la esencia de la cosa, algo que es incorrecto porque la cosa no tiene ninguna palabra, habiéndose creado a partir justamente de la palabra de Dios y siendo en su nombre conocida según palabra humana. Este conocimiento de la cosa no es

creación espontánea; no sucede a partir del lenguaje de forma ilimitada e infinita, como él sí sucede; sino que el nombre que el hombre da a la cosa se basa en cómo ella se comunica al hombre. Así pues, en el nombre, la palabra divina ya no sigue creando; concibe parcialmente, pero sólo al lenguaje. De manera que esta concepción se dirige al lenguaje de las cosas, a partir de las cuales la palabra divina resplandece en la magia muda de la naturaleza.

Para la conexión de concepción y espontaneidad, que de esta única manera sólo tiene lugar en el seno del ámbito lingüístico, el lenguaje tiene su propia palabra, y esta misma palabra también vale para la concepción de lo innominado en el nombre. Se trata por tanto de la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje propio del hombre. Es, pues, necesario fundamentar el concepto de traducción en la capa más profunda de la teoría del lenguaje, ya que se trata de algo demasiado importante como para tratarlo en un apéndice, tal como se hace muchas veces. De modo que su pleno significado lo adquiere así en el conocimiento de que cada lengua superior (con excepción de la palabra de Dios) puede verse como traducción de todas las otras. Con la mentada relación entre las lenguas en su calidad de relación de medios de densidad diversa está ya dada la traducibilidad mutua de las lenguas entre sí. La traducción consiste por lo tanto en el llevar una lengua a otra a través de un continuo de transformaciones. La traducción recorre pues continuos, pero continuos de transformación, no ámbitos abstractos de mera igualdad y semejanza.

La traducción del lenguaje de las cosas vertida al lenguaje de los hombres no solamente es la traducción de lo mudo en lo sonoro, sino, al tiempo, también la traducción de lo innominado en el nombre. Esto es, por tanto, traducción de una lengua imperfecta a otra más perfecta; una que lo que hace es añadir algo más: el conocimiento. La objetividad de esta traducción se encuentra sin duda garantizada en Dios, dado que Dios ha sido el Creador de las cosas; la palabra creadora es en ellas el germen del nombre conocedor, igual que al final Dios dio nombre a cada cosa una vez

creada. Pero es evidente que esta denominación sólo es expresión de la identidad de la palabra creadora con el nombre conocedor en Dios, no la resolución anticipada de la tarea que Dios mismo expresamente atribuye al ser humano: a saber, la que impone darles nombre a las cosas. Al recibir el lenguaje mudo, el lenguaje sin nombres de las cosas, y transferirlo a sonidos en los nombres, el hombre va ejerciendo esta tarea. Pero ésta sería irresoluble si el lenguaje de nombres propio del ser humano y el lenguaje sin nombres de las cosas no estuvieran ambos emparentados en Dios, si no procedieran de la misma palabra creadora, que en las cosas se convierte en comunicación de la materia en comunidad mágica, y en el ser humano se convierte en el lenguaje del conocimiento y del nombrar en el espíritu dichoso. Hamann dice al respecto: «Todo lo que el ser humano oyó al principio, cuanto había visto con sus ojos… así como cuanto tocó con sus manos era… palabra viva; porque Dios era la palabra. Y con ella en la boca y en el corazón, el origen del lenguaje fue tan natural, algo tan sencillo y tan cercano como un juego de niños[165]». El pintor Müller, en su poema titulado *Adams erstes Erwachen und erste Selige Nächte (El primer despertar de Adán y sus primeras noches felices)*, hace que Dios indique al hombre que dé nombres con estas palabras: «Hombre de tierra, ¡acércate, mejórate mediante la visión, mejórate mediante la palabra!»[166]. Tal conexión de visión y denominación se refiere sin duda interiormente al mutismo comunicador de las cosas (de los animales) en relación con el lenguaje de palabras propio del ser humano, que lo acoge en el nombre. En el mismo capítulo del poema habla desde el poeta el conocimiento de que sólo la palabra a partir de la cual se crearon las cosas permite al ser humano darles nombre cuando se comunica (incluso aunque sea mudamente) en las múltiples lenguas de los animales a través de la imagen: Dios hace una señal a los animales para que se presenten ante el ser humano y éste les dé nombre. Así, de una manera que es casi sublime, queda pues dada la comunidad lingüística de la creación muda con Dios a través de la imagen de la señal.

Como en la existencia de las cosas la palabra muda queda infinitamente por debajo de la palabra denominadora en el conocimiento de los hombres, y como ésta queda por debajo de aquella palabra creadora que es la propia de Dios, queda también dada la razón de la pluralidad de las lenguas humanas. El lenguaje de las cosas puede en efecto entrar en *el* lenguaje del conocimiento y del nombre sólo por traducción: pero hay tantas lenguas como traducciones en cuanto el ser humano cae del estado paradisíaco, el cual, como es sabido, tenía sólo una lengua. (De acuerdo con la Biblia, tal consecuencia de la expulsión del Paraíso se produjo en realidad más adelante.) El lenguaje paradisíaco del ser humano tuvo que ser el lenguaje que conoce de un modo perfecto; mientras que, más adelante, todo el conocimiento se diferencia infinitamente en la pluralidad del lenguaje, y, en un nivel inferior, forzosamente debió diferenciarse como creación en el nombre. Que el lenguaje del Paraíso sin duda conociera a la perfección no lo puede ocultar la existencia del árbol del conocimiento. Sus manzanas proporcionaban, en efecto, el conocimiento del bien y del mal. Pero Dios ya conoció en el séptimo día, con aquellas palabras de la Creación: «Vio entonces Dios cuanto había hecho, y todo era muy bueno». El conocimiento al que induce la serpiente, el saber de lo bueno y de lo malo, carece de nombre. No es nada en el sentido más profundo, por lo que este saber es lo único malo que se da en el estado paradisíaco. El saber del bien y del mal es un saber que abandona al nombre, un conocimiento desde fuera; es la imitación no creativa de lo que es la palabra creadora. Y es que el nombre sale de sí mismo a través de tal conocimiento: el pecado original es en efecto el nacimiento de la *palabra humana*, en la que el nombre ya no vive ileso; la cual salió del lenguaje de los nombres, es decir, del lenguaje conocedor o, incluso, dicho de otro modo, de la magia inmanente propia, para volverse expresamente mágica, a saber, desde fuera. Y es que la palabra ha de comunicar *algo* (además de sí misma). Eso es realmente el pecado original propio del espíritu lingüístico. La palabra en tanto que exteriormente comunicadora,

parodia de la palabra expresamente mediata sobre la palabra de Dios expresamente inmediata, es decir, sobre la palabra creadora de Dios, y ruina al tiempo del espíritu lingüístico adánico y dichoso que se encuentra entre ellas. Efectivamente, en el fondo se da una identidad entre la palabra que conoce el bien y el mal, de acuerdo con la promesa de la serpiente, y la palabra que comunica exteriormente. El conocimiento de las cosas se basa en el nombre, pero el conocimiento del bien y del mal se convierte en «cháchara» en el sentido profundo que Kierkegaard le da a esta palabra, admitiendo tan sólo una purificación y elevación (a la que también fue sometido el charlatán, es decir, el pecador), a saber: el juicio. Porque a la palabra juzgadora el conocimiento del bien y del mal le es inmediato. Su magia es diferente a la del nombre, mas sigue siendo magia. Esta palabra juzgadora expulsa del Paraíso a los primeros hombres; ellos mismos la habían provocado según la ley eterna en virtud de la cual la palabra juzgadora castiga (y espera) el despertar de uno mismo como culpa única, a saber, la más profunda culpa. En el pecado original, al haberse violado la eterna pureza contenida en el nombre, se alzó la pureza más severa de la palabra juzgadora, del juicio. El pecado original tiene por tanto un triple significado en lo que hace a la esencia del lenguaje (sin mencionar sus otros significados). Porque el hombre, al salir de ese lenguaje puro que es propio del nombre, hace del lenguaje un instrumento (y ello para un conocimiento no adecuado a él), y, por lo tanto, hace del lenguaje en parte un *mero* signo; y esto tiene después por consecuencia la pluralidad de las lenguas. El segundo significado es que, a partir del pecado original, y en calidad de restitución de la inmediatez del nombre en él lesionada, surge una magia nueva, la magia del juicio, una que no reposa ya feliz en sí misma. En cuanto al tercer significado, que podemos osar conjeturar, sería que el origen de la abstracción (en cuanto facultad del espíritu lingüístico) también hay que buscarlo en el mismo pecado original. El bien y el mal se encuentran, en tanto que innominables y en tanto que innominados, fuera del lenguaje de los nombres, ese al que el ser

humano abandona al abismo de aquella cuestión. Y es que el nombre ofrece, con relación al lenguaje existente, tan sólo el fundamento en que sus concretos elementos tienen sus raíces. Tal vez sea posible suponer que los elementos lingüísticos abstractos tengan sus raíces en la que es la palabra juzgadora, a saber, en el juicio. La inmediatez (y tal es la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción se halla depositada en el juicio. Pero, además, dicha inmediatez en la comunicación de la abstracción se presentó juzgando, cuando en el pecado original el ser humano abandonó la inmediatez en la comunicación de lo concreto; así abandonó al nombre y cayó en el abismo de la mediatez de toda comunicación, de la palabra en tanto que instrumento, de la palabra vana; cayó en el abismo de la cháchara. Pues, digámoslo al fin una vez más, cháchara era sin duda la pregunta por el bien y el mal en el mundo después de la Creación. El árbol del conocimiento no se encontraba en el jardín de Dios debido a las informaciones sobre el bien y el mal que como tal era capaz de dar, sino como marca del juicio sobre el que pregunta. Y esta enorme ironía es el auténtico rasgo distintivo del origen mítico del derecho.

Después del pecado original, que en tanto que hizo mediato al lenguaje había puesto también el fundamento de su pluralidad, no quedaba sino un pequeño paso hasta la confusión de las lenguas. Dado que los hombres habían vulnerado con su acto la pureza del nombre, no tenía más que consumarse el abandono de aquella visión de las cosas de las cuales ahora su lenguaje interesa sólo al ser humano para privar a los hombres de la base común del quebrantado espíritu lingüístico. Los *signos* tienen pues que confundirse donde las cosas se enredan. Al esclavizamiento del lenguaje en la cháchara se añade, casi como consecuencia inevitable, el esclavizamiento de las cosas en la pura demencia. Y en ese abandono de las cosas que suponía su esclavizamiento surgió el plan de la torre de Babel, y ya con él la confusión lingüística.

La vida del hombre en el espíritu lingüístico puro era feliz, sin duda. Pero la naturaleza es muda, y, ciertamente, en el segundo capítulo del Génesis ya se percibe cómo este mutismo, denominado por el ser humano, se ha convertido en una felicidad que resulta ser de grado inferior. El pintor Müller hace decir a Adán, sobre los animales que lo abandonan una vez les ha dado nombre: «vi la nobleza con que se marchaban, porque el hombre les había dado nombre[167]». A partir del pecado original ha cambiado ya profundamente el aspecto de la naturaleza, y ello porque Dios ha maldecido la tierra[168]. Pero ahora empieza otro mutismo, al que nos referimos cuando hablamos de la profunda tristeza de la naturaleza. Constituye sin duda una verdad metafísica el que la naturaleza comienza a lamentarse desde el mismo momento en que se le concede el lenguaje. (Y, entiéndase bien, «conceder el lenguaje» dice más que «hacer que pueda hablar».) Pero esa frase tiene dos sentidos. Por una parte, significa que la naturaleza se lamenta por el lenguaje. La carencia de lenguaje es el gran dolor de la naturaleza (y para redimirla están la vida y el lenguaje del *hombre* en la naturaleza; no sólo del poeta, como normalmente se presume). Por otra parte, esa frase dice: la naturaleza se lamenta. Pero el lamento es sin duda la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje; casi sólo contiene el hálito sensorial; y hasta donde sólo susurran las plantas, resuena un lamento. Pero, como es muda, la naturaleza se entristece. Sin embargo, a su vez, la inversión de esta frase nos conduce a mayor profundidad de la esencia de la naturaleza: la tristeza de la naturaleza la hace enmudecer. En toda tristeza está presente ya la propensión a caer en la carencia de lenguaje, y esto por su parte es mucho más que la incapacidad o la desgana para comunicarse. Lo triste así se siente como completamente conocido por lo incognoscible. Ser denominado, aunque el que denomina sea alguien bendito e igual a Dios, quizás deje siempre un resto de tristeza. Y, tanto más, el ser denominado no a partir del lenguaje paradisíaco de los nombres, sino a partir de los centenares de lenguas humanas en las que el nombre ya se

marchitaba, pero que sin embargo conocen las cosas según la sentencia por Dios emitida. Las cosas no tienen nombre sino en Dios. Dios las ha llamado mediante la palabra creadora por sus nombres propios. Pero en el lenguaje de los hombres están las cosas sobredenominadas. En la relación de las lenguas humanas respecto del lenguaje de las cosas hay algo que se puede calificar, por aproximación, de «sobredenominación»: la cual es sin duda el fundamento lingüístico más hondo de la tristeza y (desde el punto de vista de la cosa) del enmudecimiento. La sobredenominación, como esencia lingüística de lo triste, alude a otro aspecto capital del lenguaje: a la sobredeterminación que al tiempo impera en la trágica relación entre las lenguas de los hombres.

Hay un lenguaje de la escultura, de la pintura o de la poesía. Y así como el lenguaje de la poesía se basa en el lenguaje de nombres del ser humano (al menos en parte), también es pensable que los lenguajes de la escultura o la pintura se basen en ciertos tipos de lenguajes de cosas, que en ellos se dé la traducción del lenguaje de las cosas en otro infinitamente superior, pero tal vez de la misma esfera. Se trata en este caso de unas lenguas sin nombres, sin sonido, lenguas a partir del material; hay que pensar por tanto en la comunidad material de las cosas en lo que es su comunicación.

Pero, por lo demás, la comunicación de las cosas es sin duda de tal tipo de comunidad que abarca al mundo entero como un todo sin ninguna división.

Para conocer las formas artísticas hay que intentar entenderlas en tanto que lenguajes, para así buscar la conexión que tienen con las lenguas naturales. Un ejemplo en el que es fácil pensar, porque pertenece a la esfera acústica, es el parentesco que tiene el canto con el lenguaje de los pájaros. Por otra parte, no cabe duda alguna de que el lenguaje del arte solamente se puede comprender dentro de la más honda relación con la ciencia propia de los signos. Sin ésta, la filosofía del lenguaje se queda meramente fragmentaria, porque la relación entre el lenguaje y el signo (de la cual además la

relación entre lenguaje humano y escritura sólo es un ejemplo, aunque muy especial) es fundamental y originaria.

Esto da ocasión para exponer otra compleja contraposición que atraviesa todo el ámbito del lenguaje y que tiene importantes relaciones con la contraposición ya mencionada entre el lenguaje en sentido estricto y lo que es el signo como tal, los cuales no coinciden sin más. Claro que, en todo caso, el lenguaje no es sólo comunicación de lo comunicable, sino ya, al mismo tiempo, símbolo de lo no comunicable. Este aspecto simbólico del lenguaje aparece unido a su relación con el signo, pero, en cierto sentido, se extiende (por ejemplo) también por el nombre y el juicio. Estos no sólo tienen una función comunicadora, sino también, muy probablemente, una función simbólica que se halla estrechamente ligada a ella, a la que aquí no hemos aludido, o no al menos de manera expresamente.

Tras todas estas consideraciones queda un concepto purificado de lenguaje, aunque todavía sea imperfecto. El lenguaje de un ser es, pues, el medio en que su ser espiritual se comunica. El torrente ininterrumpido de esta comunicación fluye por toda la naturaleza, desde lo más bajo de lo existente hacia el hombre, y del hombre hacia Dios. El hombre se comunica, pues, a Dios mediante el nombre que da a la naturaleza y a sus semejantes (en el nombre propio); y a la naturaleza le da nombre tras la comunicación que de ella recibe, dado que también la naturaleza en su conjunto se encuentra atravesada por un lenguaje mudo y carente de nombres, por el mismo residuo de la palabra creadora que es propia de Dios, que se conserva en el hombre en tanto que nombre conocedor, y por encima de dicho hombre en tanto que juicio. De manera que hay que comparar el lenguaje de la naturaleza con la secreta consigna que cada centinela entrega en su propia lengua al que le sigue, pero el contenido de dicha consigna es el lenguaje mismo de dicho centinela. Porque todo lenguaje superior es la traducción del inferior, hasta que se despliega la palabra de Dios, unidad como tal del movimiento lingüístico, en la claridad última posible.

SOBRE EL PROGRAMA DE LA FILOSOFÍA VENIDERA[169]

La tarea central de la filosofía venidera es convertir las más profundas intuiciones que ella misma toma de la época y del presentimiento que la inunda de un gran futuro de conocimiento poniéndolas en relación en su conjunto con el sistema kantiano. La continuidad histórica que se garantiza mediante la conexión con dicho sistema es al mismo tiempo la única continuidad de alcance sistemático decisivo. Pues de aquellos filósofos a los que no interesaba de inmediato el perímetro y la profundidad del conocimiento, sino ante todo y en primer lugar su necesaria justificación, Kant es el más reciente y (junto a Platón) también el único. Ambos filósofos comparten en efecto la confianza en que el conocimiento del que podamos dar razón será, al mismo tiempo, el más profundo. No han expulsado de la filosofía la exigencia de profundidad, sino que la han satisfecho de una manera única al identificarla con la exigencia de justificación. Cuanto más imprevisible y atrevido se anuncia el despliegue de la filosofía venidera, tanto más hondamente habrá ella de luchar por la certeza, cuyo criterio es sin duda la sistemática unidad o la verdad.

Sin embargo, el obstáculo más significativo que dificulta la conexión con Kant de una filosofía verdaderamente consciente de la eternidad y del tiempo se encuentra en lo siguiente: la realidad a partir de la cual quería Kant basar el conocimiento en la verdad y la certeza es una realidad de rango inferior, incluso ínfimo. El problema de la teoría kantiana del conocimiento, como el de toda gran teoría del conocimiento, posee dos lados, y Kant solamente fue capaz de dar explicación válida de uno. Se trataba, primero, de la cuestión de

la certeza del conocimiento, que es permanente; segundo, de la cuestión de la dignidad de una experiencia, la cual era efímera. Pues el interés filosófico universal siempre se dirige al mismo tiempo a la validez atemporal del conocimiento y a la certeza de una experiencia temporal, en la que ve su objeto más cercano, cuando no el único. Pero los filósofos (Kant incluido) no tuvieron consciencia de esta experiencia en toda su estructura como una experiencia temporal singular. Kant quiso, sobre todo en los *Prolegómenos*, extraer los principios de la experiencia de las ciencias, y en especial de la física matemática, si bien en la *Crítica de la razón pura* la experiencia no era por cierto idéntica al mundo de objetos propios de esa ciencia; y aunque hubiera llegado a serlo para él, como ha sucedido con los neokantianos, el concepto de experiencia así identificado y determinado aún seguiría siendo el mismo viejo concepto de experiencia, cuyo rasgo más característico viene a ser así su relación no solamente con la consciencia pura, sino, al mismo tiempo, también con la consciencia empírica. Pero se trata precisamente de eso: de la noción de experiencia desnuda primitiva y obvia que a Kant, que compartía el horizonte de su época, le parecía ser la única dada e, incluso, la única posible. Y, sin embargo, esa experiencia era, tal como ya hemos indicado, una experiencia singular y temporalmente limitada; y, más allá de esta forma (que en cierto modo es propia para todos los tipos de experiencia), era una experiencia a la que, en sentido enfático, se podría llamar *cosmovisión*, que fue la propia de la Ilustración. Y, en los rasgos que aquí son esenciales, no se diferenciaba grandemente de la experiencia de los otros siglos correspondientes a la Edad Moderna. Esta fue una de las experiencias o visiones más bajas del mundo. Que Kant pudiera acometer su obra colosal bajo la constelación de la Ilustración significa sin duda que su obra fue ejecutada sobre una experiencia reducida al mínimo de significado. Se puede decir incluso que la grandeza y radicalismo de su intento tenían como presupuesto esa experiencia que carecía prácticamente de valor en su sentido propio, y la cual solamente

hubiera podido obtener un significado (diríamos que triste) mediante su certeza. Así, puede decirse que ningún filósofo prekantiano se vio situado en este sentido ante la tarea de la teoría del conocimiento, y ninguno tuvo tanta libertad en ella, pues una experiencia cuya quintaesencia era la física de Newton se podía tratar de manera tan ruda como tiránica, sin sufrir por ello. La Ilustración no reconocía autoridades; pero no en el sentido de tener que subordinarse a ellas sin crítica, sino en tanto que fuerzas espirituales que den a la experiencia un gran contenido. Lo que conforma lo inferior de la experiencia propia de esa época, su peso metafísico sorprendentemente bajo, sólo se podrá dar a entender mediante la percepción de cómo este concepto inferior de experiencia ha influido limitativamente sobre lo que es el pensamiento kantiano. Se trata, por supuesto, del mismo hecho que a menudo se ha calificado de ceguera religiosa e histórica de la Ilustración, sin preguntarse al tiempo en qué sentido esos rasgos de la Ilustración corresponden a la entera Edad Moderna.

Es en todo caso de la mayor importancia para la filosofía venidera averiguar qué elementos del pensamiento kantiano hay que acoger y cultivar, qué elementos hay que transformar, y qué elementos hay que rechazar. Cualquier exigencia de conectarse con Kant se basa en la firme convicción de que ese sistema, que se había encontrado con una experiencia respecto a cuyo aspecto metafísico un Mendelssohn y un Garve hicieron justicia[170], tomó y desarrolló de la investigación de la certeza y justificación del conocimiento (incrementadas hasta lo genial) la hondura que parece la adecuada frente a un tipo nuevo de experiencia, un tipo de experiencia superior. De este modo, queda planteada la principal exigencia a la filosofía de hoy, mientras que se afirma al mismo tiempo que es posible de satisfacer: tal exigencia es la que consiste en acometer, bajo la típica que se corresponde al pensamiento kantiano, la fundamentación epistemológica de un concepto superior de la experiencia. Y el tema de la filosofía venidera consistirá en mostrar en el sistema kantiano una típica que se halle en

condiciones de hacer justicia a una experiencia superior. Kant no discutió nunca la posibilidad de la metafísica, pero estableció unos criterios con los cuales acreditar esa posibilidad en un caso concreto. La experiencia de la época kantiana no precisaba de la metafísica; en tiempos de Kant, lo único posible desde el punto de vista histórico era destruir las pretensiones propias de la metafísica, porque la demanda de metafísica realizada por sus contemporáneos era debilidad o hipocresía. Y, por eso, de lo que se trata es de obtener los prolegómenos de una metafísica futura sobre la base de la típica kantiana, pero ello teniendo siempre en cuenta esa metafísica futura, esa experiencia superior.

Ahora bien, la filosofía venidera ha de llevar a cabo la revisión de Kant no sólo en cuanto hace a la experiencia y a la metafísica. Y ha de realizarlo metódicamente, es decir, como auténtica filosofía, no desde cualquier punto de vista, sino desde el punto de vista del concepto de conocimiento. Sin duda, los errores decisivos de la teoría kantiana del conocimiento resultan imputables igualmente a la vacuidad de la experiencia de su época, por lo que sin duda la doble tarea de crear un nuevo concepto de conocimiento así como una nueva visión del mundo será una tarea solamente sobre la base de la filosofía. La debilidad característica del concepto kantiano de conocimiento ha sido percibida a menudo porque se ha percibido la falta de radicalismo y coherencia de su teoría del conocimiento. Pero ésta no entra en el ámbito de la metafísica, pues contiene elementos primitivos de una metafísica ya estéril que excluye cualquier otra metafísica. En la teoría del conocimiento, todo elemento metafísico es un germen patógeno que se manifiesta en la exclusión del conocimiento del ámbito de la experiencia en toda su libertad y profundidad. Sin duda, todavía hay que esperar el desarrollo de la filosofía, dado que toda aniquilación de estos elementos metafísicos en la teoría del conocimiento remite al punto a esta teoría a una experiencia más profunda, llena justamente de metafísica. Hay al respecto, y aquí se encuentra el germen histórico de la filosofía venidera, una profundísima relación entre esa

experiencia cuya más honda investigación no podía en modo alguno conducir hacia las verdades metafísicas y esa teoría del conocimiento que no fue capaz de determinar de modo eficaz y suficiente el lugar lógico que corresponde a la investigación metafísica como tal; pero, en todo caso, el sentido en que Kant utiliza el término «metafísica de la naturaleza[171]» parece formar parte de la investigación de la experiencia sobre la base de principios acreditados por la teoría del conocimiento. Las deficiencias que ahí hay en relación con la experiencia y con la metafísica se manifiestan en la teoría del conocimiento como elementos de metafísica especulativa (es decir, que se volvió rudimentaria). Los más importantes de estos elementos son: primero, la concepción del conocimiento (no superada todavía definitivamente por Kant) como relación que se establece entre sujetos y objetos o entre un sujeto y un objeto; en segundo lugar, la relación (tampoco superada por completo) del conocimiento y la experiencia respecto de la consciencia empírica humana. Ambos problemas se hallan relacionados del modo más estrecho, y aunque Kant y los neokantianos hayan ya sin duda superado la naturaleza de objeto de la cosa en sí como causa de las sensaciones, todavía hay que eliminar la naturaleza de sujeto propia de la consciencia conocedora. Esta naturaleza de sujeto que se da a la consciencia conocedora es debida a que ella está formada en analogía con el sujeto empírico, que tiene los objetos frente a sí. De ahí resulta un rudimento metafísico en la teoría del conocimiento, un fragmento de la «experiencia» superficial propia de aquellos siglos que se infiltró en la teoría del conocimiento. Porque es indudable que en el concepto kantiano de conocimiento desempeña una función fundamental la noción, aun sublimada, de un yo individual corporal-espiritual que recibe las sensaciones mediante los sentidos y forma sus representaciones a partir de esa base. Pero esta noción es mitología, y por su contenido de verdad es equiparable a cualquier otra mitología del conocimiento. Sabemos que hay pueblos naturales del nivel «pre-animista» que se identifican con animales y

con plantas sagrados, y se dan a sí mismos igual nombre que a ellos; sabemos bien que hay locos que se identifican parcialmente con los objetos de su percepción; sabemos que hay enfermos que relacionan las sensaciones de su cuerpo no consigo mismos, sino con otros seres, y que hay videntes que afirman recibir las percepciones de los otros como si fueran suyas. La concepción habitual que se practica del conocimiento sensorial (y espiritual), tanto en nuestra época como en las épocas kantiana y prekantiana, constituye una mitología, al igual que las mencionadas. Desde *este* punto de vista, la «experiencia» kantiana, por cuanto respecta a su ingenua concepción de la recepción de percepciones, es metafísica o mitología, y una que es moderna y especialmente estéril para la religión. A su vez, la experiencia, entendida en relación con el ser humano corporal-espiritual individual y su consciencia, y no como sistemática especificación del conocimiento, es en todas sus clases mero *objeto* de este particular conocimiento real, en concreto de su rama psicológica, el cual articula sistemáticamente la consciencia empírica en las distintas clases de la demencia. El ser humano conocedor, la consciencia empírica conocedora, es pues una clase de la consciencia demente. Algo que simplemente significa que en el interior de la consciencia empírica sólo hay diferencias graduales entre las clases diversas que contiene. Pero estas diferencias son al tiempo sin duda diferencias de valor, cuyo criterio no puede consistir en la corrección de los conocimientos; pues en la esfera empírica, psicológica, no se trata de eso. Averiguar el criterio verdadero de la diferencia de valor entre diversas clases de consciencia constituirá sin duda una de las tareas esenciales de la filosofía venidera. A las clases de la consciencia empírica les corresponden otras tantas clases de la experiencia como tal, que por cuanto hace a la verdad tienen, respecto a la consciencia empírica, simplemente el valor de fantasía o el valor de la alucinación. Y ello por cuanto, en efecto, la existencia de una relación objetiva entre la consciencia empírica y el concepto objetivo de experiencia es sin más imposible. Toda experiencia auténtica se basa en la consciencia pura epistemológica

(transcendental), si este término es aún utilizable bajo la condición de despojarlo de todo lo subjetivo. Mas la consciencia transcendental pura es diferente de toda consciencia empírica, y por lo mismo hay que preguntarse si es aquí procedente emplear el término «consciencia». Qué relación guarda el concepto psicológico de consciencia con el concepto de esfera del conocimiento puro es uno de los problemas fundamentales de la filosofía, que tal vez sólo se pueda restituir a partir de la época de la escolástica. Aquí se localiza el lugar lógico de muchos problemas que la fenomenología ha vuelto a plantear recientemente. Y es que, en efecto, la filosofía se basa en que en la estructura del conocimiento también está la estructura de la experiencia, la cual es preciso desplegar desde aquélla. Y esta experiencia incluye a la religión, a saber, en tanto que verdadera, de modo que ni Dios ni el ser humano son objeto o sujeto de experiencia, sino que ésta se basa en lo que es el conocimiento puro, como cuyo núcleo la filosofía puede y debe pues pensar a Dios. La tarea de la futura teoría del conocimiento, en lo que hace al conocimiento, es encontrar la esfera de total neutralidad en relación con los conceptos de objeto y de sujeto; o, en otras palabras: buscar la esfera autónoma propia del conocimiento en que este concepto ya no se refiera en modo alguno a la relación entre dos entidades metafísicas.

Hay que establecer como tesis programática de la filosofía venidera que, con esta purificación de la teoría del conocimiento que Kant hizo posible e incluso necesario presentar como problema radical, queda establecido un nuevo concepto no tan sólo de conocimiento, sino, al mismo tiempo, también de experiencia, en conformidad con la relación que ya el mismo Kant encontró entre ambos. Por supuesto, no hay que relacionar en modo alguno la consciencia empírica con la experiencia ni el conocimiento, pero, aun así, aquí obtendría su auténtico sentido la tesis de que las condiciones del conocimiento son las condiciones de la experiencia[172]. Este nuevo concepto de experiencia, que se basaría por lo tanto en nuevas condiciones del conocimiento, sería

el lugar lógico y la lógica posibilidad de la metafísica. Pues, ¿por qué hizo Kant constantemente, una y otra vez, de la metafísica un problema y de la experiencia la única base que podía darse del conocimiento, sino justamente por el hecho de que a partir de su concepto de experiencia tenía que parecer excluida la posibilidad de una metafísica que tuviera el significado de la anterior (pero no la posibilidad de la metafísica en tanto que tal)? Resulta evidente que lo característico en el concepto de metafísica no radica en la ilegitimidad de sus conocimientos (en todo caso, era evidente para Kant, que de lo contrario nunca habría escrito sus prolegómenos a la metafísica), sino en su impulso universal, el cual conecta inmediatamente la totalidad de la experiencia, por medio de ideas, con el concepto de divinidad. Así pues, la tarea de la filosofía venidera puede ser definida como el encontrar o el crear el concepto de conocimiento que, al poner el concepto de experiencia *exclusivamente* en relación con la consciencia transcendental, no sólo hace posible la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. Lo cual no significa que el conocimiento haga posible a Dios, pero sí desde luego que el conocimiento hace posibles lo que son su experiencia y su doctrina.

Del desarrollo de la filosofía que se ha exigido aquí como adecuado ya se puede contemplar un indicio en el neokantismo. Un problema fundamental del neokantismo ha sido eliminar la diferencia entre intuición y entendimiento, que es un rudimento metafísico, como asimismo toda la doctrina de las facultades de acuerdo al lugar que ocupa en Kant. Pero esta particular transformación del concepto de conocimiento nos conduce en seguida a la transformación del concepto de experiencia. Es de hecho indudable que la reducción de toda la experiencia a la experiencia científica, aunque en cierto sentido sea obra del Kant histórico, no estaba pretendida en absoluto con esa entera exclusividad por Kant. En Kant había sin duda una tendencia contra la disgregación de la experiencia en los diversos ámbitos científicos; y aunque la teoría del conocimiento posterior deba negarle el recurso a la experiencia

en el sentido habitual (que se da en Kant), en interés de la continuidad de la experiencia es todavía muy defectuosa esa exposición que de la misma, en tanto que sistema de las ciencias, nos da el neokantismo, y Hay que buscar en la metafísica la posibilidad para formar un puro continuo sistemático de lo que es la experiencia; y, en efecto, su auténtico significado parece que se habrá de hallar ahí. Pero la rectificación neokantiana de un pensamiento de tendencia metafísica que se advierte en Kant (aunque desde luego no el más importante) ha producido de inmediato un cambio en el concepto mismo de experiencia, siendo de hecho significativo que éste consista en la elaboración más extremada del aspecto mecánico del concepto ilustrado (relativamente vacío) de experiencia. En todo caso, no se puede pasar por alto el hecho de que el concepto de libertad se encuentre en peculiar correlación con el concepto mecánico de experiencia, y que el neokantismo lo haya desarrollado en conformidad con este hecho. Pero también aquí hay que subrayar que la ética no puede reducirse al concepto de moralidad que tienen la Ilustración, Kant y los kantianos, del mismo modo que la metafísica tampoco se reduce en absoluto a lo que ellos llaman «experiencia». Y de ahí resulta al mismo tiempo que disponiendo de un nuevo concepto de lo que es el conocimiento deba cambiar decisivamente no sólo el concepto de experiencia, sino también el de libertad.

Se podría defender aquí la tesis de que encontrar un concepto de experiencia que marque el lugar lógico de la metafísica eliminaría la diferencia entre los ámbitos de naturaleza y libertad. Pero aquí, en donde, en efecto, no se trata de demostrar ninguna cosa, sino de presentar un programa de investigación, hay que decir al respecto lo siguiente; aunque sea necesaria e inevitable la tarea de transformar sobre la base de una nueva lógica transcendental el ámbito correspondiente a la dialéctica, la transición entre la teoría de la experiencia y la teoría de la libertad, esta transformación imprescindible no puede desembocar en una mezcla de libertad y experiencia, por más que el concepto de experiencia tomado en el

sentido metafísico se haya visto alterado por el concepto de libertad en un sentido que, muy probablemente, nos resulte aún desconocido. Pues aunque los cambios que aquí se puedan presentar a la investigación sean enormes, la tricotomía del sistema kantiano es uno de los grandes componentes de esa típica que hay que conservar, conservando a ésta especialmente. Podemos preguntarnos si la segunda parte del sistema (por no hablar de la dificultad de la tercera) todavía se tiene que referir a la ética o si la categoría de «causalidad mediante libertad[173]» tiene quizás otro significado; la tricotomía, cuyas relaciones metafísicas más profundas siguen por descubrir, tiene sin duda en el sistema kantiano su fundamentación más decisiva ya en la tríada de las categorías de relación[174]. En la tricotomía absoluta del sistema, que con esta tripartición ya se refiere al entero ámbito de la cultura, radica una de las históricas superioridades del sistema kantiano sobre el de sus predecesores. Sin embargo, la dialéctica formalista propia de los sistemas postkantianos no tiene su base en la determinación de la tesis como relación categórica, de la antítesis como relación hipotética y de la síntesis como relación disyuntiva. Pero, más allá del concepto de síntesis, también el de una concreta no-síntesis de dos conceptos dados en otro concepto será muy importante desde el punto de vista sistemático, dado que, aparte de la síntesis, es posible otra relación entre tesis y antítesis. Sin embargo, esto apenas podrá conducir a una cuaternidad de categorías de la relación.

Así pues, hay que conservar la gran tricotomía para la articulación de la filosofía, por más que sus miembros estén mal definidos; pero esto no vale sin más, meramente, para los diversos esquemas del sistema. La escuela de Marburgo ya ha empezado a eliminar la diferencia entre lógica y estética transcendentales (aunque aún debamos preguntarnos si una analogía de esta distinción no tendrá que reaparecer en un nivel superior), y, en cuanto a la tabla de las categorías, hay que revisarla por completo, como hoy reclama todo el mundo. La transformación del concepto

de conocimiento se anunciará entonces en la obtención de un nuevo concepto de experiencia, pues las categorías aristotélicas, que son arbitrarias, fueron explotadas unilateralmente por Kant con vistas a una experiencia mecánica. Sobre todo, habrá que ponderar si la tabla de las categorías tiene que seguir aislada o si podría encontrar su sitio (entre otros miembros) en una teoría de los órdenes, o incluso ser reelaborada en el seno de esa teoría y basarse en conceptos lógicamente anteriores, o conectar con ellos en su caso. En esa teoría general de los órdenes tendría su lugar del mismo modo lo que Kant expone en la estética transcendental, así como los conceptos fundamentales no sólo de la mecánica, sino también de la geometría, de la lingüística, de la psicología, de la ciencia descriptiva de la naturaleza y de todas las ciencias que poseen relación inmediata con las categorías, o bien con algún otro concepto filosófico de orden. Ejemplos sobresalientes son aquí los conceptos fundamentales de la gramática. Pero también hay que tener presente que con la exclusión más radical de todos los componentes que en la teoría del conocimiento dan la oculta respuesta a la pregunta oculta por el devenir del conocimiento, queda libre el gran problema de lo falso, del error, cuya estructura y orden lógico nos resulta preciso averiguar con tanta exactitud como en el caso de lo verdadero. No se puede, en efecto, seguir explicando el error a partir del errar, como tampoco se puede seguir explicando la verdad a partir del entendimiento correcto. Cabe presumir que también para esta investigación de la naturaleza lógica del error y lo falso habrá que ir a buscar las categorías en la teoría de los órdenes: en toda la filosofía moderna está presente el conocimiento de que el orden categorial es sin duda algo de central importancia para el conocimiento de la experiencia en sus diversos grados, incluida ahí la no mecánica. El arte, el derecho, la historia y otros ámbitos tienen que orientarse por la teoría de las categorías con una intensidad muy diferente a la prevista en Kant. Pero la relación con la lógica transcendental plantea uno de los mayores problemas del sistema, la pregunta por su tercera parte, con otras

palabras: la pregunta por las clases de experiencia científica (a saber, por las biológicas) que Kant no trabajó sobre la base de la lógica transcendental, y la razón de que no lo hiciera. Además, la pregunta por la conexión del arte con esta tercera parte del sistema, así como de la ética respecto a la segunda parte. Cabe presumir que la fijación del concepto de identidad, desconocido para Kant, desempeñará una función muy importante en el seno de la lógica transcendental, pues aunque este concepto no se encuentre en la tabla de las categorías se diría que es el concepto supremo de los de la lógica transcendental, y tal vez sea adecuado para fundamentar de manera autónoma la esfera del conocimiento más allá de la terminología de sujeto-objeto. Ya en su versión kantiana, la dialéctica transcendental expone las ideas en que se basa la unidad de la experiencia. Pero, tal como ya antes hemos dicho, para el concepto profundizado de experiencia la continuidad es tan imprescindible como la unidad, debiéndose mostrar en las ideas el fundamento de la unidad y continuidad propias de esa experiencia no vulgar, y no sólo científica, sino asimismo metafísica. Y habrá que mostrar la convergencia que tienen las ideas en el concepto supremo de conocimiento.

Como para ir encontrando sus principios la doctrina kantiana tuvo forzosamente que buscar una ciencia con relación a la cual pudiera definirlos, algo similar le sucederá ahora a la moderna filosofía. La gran transformación y corrección que hay que llevar a cabo en el concepto de conocimiento de unilateral orientación matemático-mecánica sólo puede obtenerse desde luego al ponerse el conocimiento en la relación con el lenguaje, como en vida de Kant ya intentó Hamann[175]. La consciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriórico y seguro, la consciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números. Pero, en última instancia, esta circunstancia es decisiva, y por esta razón hay que afirmar la supremacía sistemática de la filosofía sobre

todas las ciencias, incluida la ciencia matemática. Un concepto de conocimiento adquirido en la reflexión sobre la esencia lingüística del conocimiento debe crear sin duda un concepto correspondiente de experiencia que incluirá ámbitos que Kant no consiguió integrar en el sistema, siendo el supremo de esos ámbitos el que respecta a la religión. Y así se puede formular por fin la exigencia a la filosofía venidera con las palabras siguientes: crear, sobre la base del sistema kantiano, un concepto de conocimiento al que corresponda el concepto de una experiencia de la que el conocimiento sea la teoría. Y así, o a esa filosofía se le podría llamar «teología» estudiada en su parte general o la teología quedaría subordinada a ella en la medida en que contiene elementos filosóficos históricos.

La experiencia es, en consecuencia, la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento.

Apéndice

En interés de la clarificación de la relación de la filosofía con la religión, hay que repetir el contenido de lo anterior por cuanto respecta al esquema sistemático de la filosofía. En efecto, se trata de la relación de los tres conceptos denominados «teoría del conocimiento», «religión» y «metafísica». Toda la filosofía se divide en teoría del conocimiento y metafísica, o, expresado en términos kantianos, en una parte crítica y una parte dogmática[176], pero esta división no es importante como indicación del contenido, sino como principio de división. Con ella se nos dice solamente que, una vez afianzados por la crítica los conceptos del conocimiento y el concepto de conocimiento, se puede elaborar la teoría de aquello de cuyo conocimiento, igualmente de manera crítica, ya está establecido el concepto. Y tal vez no se pueda indicar con exactitud dónde termina lo crítico y dónde comienza lo dogmático porque el concepto de lo dogmático se refiere simplemente a la transición de

la crítica a la teoría, de conceptos fundamentales generales a conceptos fundamentales particulares. Así pues, toda la filosofía es teoría del conocimiento, siendo por lo tanto teoría, teoría crítica y dogmática de todo conocimiento. Y ambas partes, crítica y dogmática, se encuentran en el ámbito de lo filosófico. Dado que ése es el caso, dado que la parte dogmática no es una ciencia particular, se plantea naturalmente la pregunta por el límite entre ciencia y filosofía. El significado términológico de lo metafísico, según lo hemos introducido antes, consiste pues, muy precisamente, en declarar inexistente dicho límite, y la reformulación de la «experiencia» —reformulada como «metafísica»— significa que en la parte metafísica o dogmática de la filosofía, a la que pasa la parte epistemológica que consideramos superior (a saber, la parte crítica), está incluida ya virtualmente la «experiencia» misma como tal. (Una ejemplificación que puede darse para captar esta relación en el ámbito propio de la física puede verse en mi artículo sobre explicación y descripción[177].) Si de este modo se esboza por completo la relación entre teoría de conocimiento, metafísica y ciencia, quedan aún, sin embargo, dos preguntas. Que son, en primer término, la pregunta por la relación de los momentos crítico y dogmático en los ámbitos de la ética y la estética, que aquí vamos a dejar de lado postulando una solución por analogía sistemática, como puede darse, por ejemplo, en el ámbito de la teoría de la naturaleza; y ya, en segundo término, la pregunta por la relación entre filosofía y religión. Quedará así claro que, en el fondo, se tiene que tratar de la pregunta no por la relación que existiría entre filosofía y religión, sino por la existente entre filosofía y teoría de la religión; o, dicho con palabras diferentes: lo que se plantea es la pregunta por la relación del conocimiento en cuanto tal con el conocimiento de la religión. Mas también la pregunta por la existencia de la religión, del arte, etc., puede desempeñar una función filosófica, aunque sólo a través de la pregunta por lo que es el *conocimiento* filosófico de dicha existencia. Y es que, en efecto, la filosofía siempre pregunta por el conocimiento, y la pregunta por el

conocimiento de su existencia es tan sólo modificación (aunque sobresaliente, claro está) de la pregunta por el conocimiento. Hay que dejar bien claro que la filosofía nunca puede llegar con sus preguntas hasta la unidad existencial, sino sólo a esas nuevas unidades de ley cuya integral es la «existencia».

El concepto epistemológico primordial tiene dos funciones. Por una parte, él es el que, por medio de su especificación, de acuerdo con la fundamentación lógica general del conocimiento, llega a los conceptos de las clases especiales de conocimiento y las clases especiales de experiencia. Esto, que es su significado epistemológico, viene a ser también, al mismo tiempo, el aspecto más débil de su significado metafísico. Sin embargo, el concepto primordial de conocimiento no se abre paso en tal contexto hasta una totalidad concreta de la experiencia ni hasta un concepto de existencia. Pero hay en todo caso una unidad de experiencia que no puede entenderse como suma de experiencias, a la cual se refiere, de modo *inmediato*, el concepto de conocimiento como teoría en su continuado desplegarse. El objeto y el contenido de dicha teoría, de tal totalidad concreta de la experiencia, es la religión, que en principio se encuentra solamente dada a la filosofía como teoría. La fuente de la existencia se encuentra en la totalidad de la experiencia, siendo en la teoría donde la filosofía llega a algo absoluto, en tanto que existencia, y por tanto a esa continuidad en la esencia de la experiencia en cuyo olvido cabe presumir el defecto propio del neokantismo. Desde el punto de vista *puramente* metafísico, el primordial concepto de experiencia pasa pues a su totalidad de manera completamente diferente que en sus diversas especificaciones, es decir, que en las ciencias: lo hace sin duda de modo inmediato, si bien aún queda por determinar el sentido de esta inmediatez frente a aquella otra mediatez. Que un conocimiento sea metafísico significará *stricto sensu* que mediante el concepto primordial de conocimiento se refiere a la totalidad concreta de la experiencia, o, lo que es decir, a la *existencia*. Pero el concepto filosófico de existencia tiene que acreditarse ante el concepto

religioso de doctrina, y a su vez éste con respecto al concepto epistemológico primordial. Todo esto no es más que una breve alusión, pero la tendencia fundamental de esta determinación de la relación entre religión y filosofía será la siguiente: satisfacer por igual las exigencias de (primero) la unidad virtual de religión y filosofía, (segundo) la integración del conocimiento de la religión en la filosofía, y (tercero) guardar la integridad de la tripartición de este sistema.

DESTINO Y CARÁCTER[178]

Se suele ver al destino y al carácter como causalmente conectados, e incluso se dice que el carácter es una de las causas del destino. A la base de lo cual se encuentra esta idea: si conociéramos todos los detalles propios del carácter de una persona (incluido su modo de reaccionar) y todos los aspectos de lo que sucede en el mundo en tanto que afectan a ese carácter, podríamos decir exactamente qué le va a pasar a ese carácter y qué es lo que va a hacer. Es decir, conoceríamos su destino. Pero las ideas contemporáneas no nos permiten llegar hasta el concepto de destino, por lo que los seres humanos de los tiempos modernos prefieren suponer que el carácter puede ser leído en los rasgos físicos de una persona, pues de alguna manera encuentran en sí mismos el saber del carácter; mientras que la idea de leer el destino de una persona estudiando las líneas de su mano les resulta sin más inaceptable. Esto les parece ser tan imposible como la sola idea de «predecir el futuro»; bajo esta categoría se subsume sin más la predicción del destino, y frente a ello el carácter parece algo presente en el hoy y el ayer, es decir, algo cognoscible. Quienes aseguran que pueden predecir el destino que toca a las personas a partir de unos signos dicen que de algún modo el destino se encuentra ya presente para el que sabe verlo, para quien halla en sí mismo un saber inmediato del destino. Mas la suposición de que ni la «presencia» del destino futuro contradice a su propio concepto ni su predicción a las capacidades cognoscitivas humanas no es por sí misma absurda, tal como se puede demostrar. Y de hecho, en efecto, tanto el destino como el carácter solamente se pueden ver en signos, pero no en sí mismos; pues por más que tengamos ante nuestra vista uno u otro rasgo del

carácter, una u otra concreta concatenación del destino, la conexión a la que esos conceptos se refieren no puede estar presente de manera distinta que por signos, ya que está más allá de lo que es visible de modo inmediato. El sistema de los signos caracterológicos suele limitarse al ámbito del cuerpo, si dejamos de lado el significado caracterológico de los signos que investiga el horóscopo, mientras que de acuerdo con la concepción tradicional también pueden ser signos del destino no sólo los fenómenos corporales, sino todos los fenómenos de la vida exterior. La conexión entre el signo y lo designado representa por tanto en ambas esferas un problema que es igualmente difícil, aunque diferente en cada caso, pues pese a las teorías superficiales y a las falsas hipóstasis de los signos, éstos no se refieren en ninguno de ambos sistemas directamente al carácter o al destino sobre la base de conexiones de tipo causal. Una conexión de significado no puede tener nunca una base causal, aunque en el caso presente la existencia de esos signos se encuentre causalmente provocada por el destino y, junto con él, por el carácter. A continuación no vamos a investigar qué aspecto tendría tal sistema de signos para el destino y el carácter, sino que nuestro análisis se dirige simplemente a los así designados.

Queda claro que la concepción tradicional de la esencia y la relación de destino y carácter no sólo es problemática, ya que no está en condiciones de comprender de modo racional la posibilidad de predecir el destino, sino que además, sin duda, es errónea, porque la separación en que se basa es teóricamente irrealizable. Pues es imposible formar un concepto no contradictorio del exterior de una persona activa, el núcleo de la cual, desde ese punto de vista, es el carácter. No es posible en efecto definir el concepto de mundo exterior contra el límite del concepto de persona activa. Pero al tiempo, de hecho, entre persona activa y mundo exterior todo es interacción, al punto que sus círculos de acción se confunden; podemos imaginarlos de maneras bastante diferentes, mas sus conceptos no pueden separarse. No sólo no se puede indicar en

ningún caso qué es en última instancia función del carácter y qué es a su vez función del destino durante la vida de una persona (esto aquí no tendría mayor importancia si ambos se confundieran tan sólo en la experiencia), sino que además el exterior con el que se encuentra la persona activa se puede derivar de su interior en la medida en que se quiera, y viceversa, e incluso el uno puede ser considerado como el otro. Desde este punto de vista, destino y carácter no quedan teóricamente separados, sino que coinciden. Así sucede en el caso de Nietzsche, que dice: «Si uno tiene carácter, poseerá también una vivencia que siempre retorna[179]». Esto quiere decir que, si uno tiene carácter, su destino será esencialmente constante. Pero esto significa al mismo tiempo que ése, en realidad, no tiene destino, y justamente a esta conclusión llegaron antiguamente los estoicos.

Si, por tanto, queremos obtener el concepto mismo de destino, debemos separarlo con cuidado respecto del concepto de carácter, cosa que no puede suceder hasta que hayamos definido éste con exactitud. Sobre la base de tal definición, ambos conceptos serán del todo divergentes; en donde esté el carácter, es seguro que no estará el destino, y en el contexto del destino no se hallará el carácter. Para eso habrá que procurar la integración de ambos conceptos en esferas en las que no usurpen, tal como sucede en el lenguaje común, la elevación de las esferas y de los conceptos superiores. Pues, normalmente, el carácter se suele integrar en un contexto ético, y el destino en uno religioso. Hay pues que sacarlos de estos dos sectores señalando el error que los ha incluido en esos ámbitos. En lo que hace al concepto de destino, dicho error sin duda está causado por su conexión con el concepto de culpa. Así, por nombrar el caso típico, el destino desdichado suele considerarse la respuesta de Dios o los dioses frente a la culpa religiosa. Pero también nos debería hacer reflexionar el hecho de que ahí nos falta la relación correspondiente del concepto de destino con el concepto que la moral añade al concepto de culpa: a saber, el concepto de inocencia. En la configuración clásica griega de lo que es la idea de

destino, la dicha que se concede a una persona nunca se entiende como confirmación de la inocencia de su vida, sino en calidad de tentación para la mayor culpa, que es la *hybris. Así* pues, el destino no se relaciona con la inocencia. Y (esta pregunta ahonda más aún) ¿se relaciona el destino con la dicha? ¿Es la dicha, como sin duda es la desdicha, categoría constitutiva del destino? Más bien, la dicha es lo que saca al dichoso de la concatenación de los destinos y de la red misma de su destino. No es ninguna casualidad que Hölderlin denomine «carentes de destino» a los dioses bienaventurados[180]. Así, la dicha y la bienaventuranza sacan de la esfera del destino, igual que la inocencia. Un orden cuyos únicos conceptos constitutivos son la desdicha y la culpa y dentro del cual no hay camino pensable de liberación (pues algo que es destino es al tiempo también desdicha y culpa) no puede ser religioso, por más que el malentendido concepto de culpa lo haga parecer. Hay que buscar, por tanto, todavía otro ámbito en el que sólo valgan la desdicha y la culpa, una balanza en la cual inocencia y bienaventuranza resulten tan ligeras que puedan subir. Y esa balanza es la del derecho. Pues el derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona; es desde luego falso suponer que tan sólo la culpa se encuentra en el contexto del derecho, pudiéndose mostrar sin duda alguna que todo tipo de inculpación jurídica no es en realidad sino desdicha. Bien equívocamente, debido a su indebida confusión con lo que es el reino de la justicia, el orden del derecho (que tan sólo es un resto del nivel demoníaco de existencia de los seres humanos, en el que las normas jurídicas determinaban no sólo las relaciones entre ellos, sino también sus relaciones con los dioses) se ha mantenido más allá del tiempo que abrió la victoria sobre dichos demonios. No en el derecho, sino en la tragedia, fue el espacio donde la cabeza del genio se logró elevar por vez primera de la espesa niebla de la culpa, dado que en la tragedia ya se quiebra el destino demoníaco. Pero no sustituyendo la concatenación de culpa y expiación (impensable desde el punto de vista pagano) por la pureza del ser

humano expiado y reconciliado con el dios puro, sino que, en la tragedia, comprende el pagano que es mejor que sus dioses, y justamente tal conocimiento lo deja enmudecido, sin palabras. Sin profesarse a sí misma, la tragedia intenta ir agrupando su fuerza en secreto. No va depositando con cuidado culpa y expiación en los dos platillos de la balanza, sino que los revuelve. El «orden moral del mundo» no queda pues ahí restablecido, sino que, en su seno, el ser humano moral quiere enderezarse, todavía mudo e infantil (y como tal se le llama «héroe»), en el temblor del mundo atormentado. La paradoja que constituye el nacimiento del genio en el silencio moral, en la que aún es infantilidad moral, es pues lo sublime de la tragedia. Probablemente ésa sea la razón de lo sublime en tanto que tal, donde el genio aparece antes que Dios.

Así pues, el destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero fue ya condenado y, a continuación, se hizo culpable. Goethe resume ambas fases en las palabras siguientes: «Hacéis que los pobres devengan culpables[181]». El derecho no condena por tanto al castigo, sino a la culpa. Y el destino es con ello el plexo de culpa de todo lo vivo. El cual corresponde a la condición natural propia de lo vivo, a esa luz que aún no ha quedado disuelta por completo, a la que el ser humano se sustrajo tanto que nunca pudo hundirse por completo en ella, sino que, aun bajo su dominio, solamente pudo permanecer invisible en su mejor parte. Por tanto, en el fondo, el ser humano no tiene un destino, sino que el sujeto del destino es como tal indeterminable. Puede el juez ver destino donde quiera; al castigar, lo dicta ciegamente. Y aunque el hombre no queda afectado por esto, sí se afecta la mera vida en él, que, en virtud de la luz, participa en la culpa natural como participa en la desdicha. El destino puede ligar lo vivo a las cartas igual que a los planetas, y la adivinadora se sirve de la técnica sencilla de poner al destino en conexión con la culpa a través de las cosas más cercanas, las que son más seguras, las que se hallan preñadas de certeza. De este modo, intenta descubrir en los signos algo sobre una vida natural en

el hombre que ella a su vez trata de poner en lugar de la cabeza mencionada, igual que la persona que va a ella ha abdicado en favor de la vida inculpada. Porque el plexo de culpa es impropiamente temporal, completamente diferente por su tipo, del mismo modo que por su medida, del tiempo de la redención, o de la verdad o de la música. De la necesaria fijación del tipo especial de tiempo del destino depende la completa dilucidación de estas cosas. En todo caso, el cartomántico y el quiromántico enseñan que se puede hacer a este tiempo simultáneo con cualquier otro tiempo no presente. Pues se trata de un tiempo dependiente, parasitario del tiempo propio de una vida superior y menos natural. Un tiempo que carece de presente, sin duda, pues instantes del destino sólo los hay en las novelas malas, y pasado y futuro igualmente sólo los conoce en modificaciones peculiares.

Se da, pues, un concepto de destino (y es el auténtico, el único que vale tanto para el destino en la tragedia como para las intenciones de la cartomántica) que es completamente independiente respecto del concepto de carácter y busca su fundamentación en otra esfera. Y lo mismo hay que suponer con respecto al concepto de carácter. No es casualidad el que ambos órdenes aparezcan unidos a sendas prácticas interpretativas, ni que en la quiromancia carácter y destino coincidan de manera muy propia. Ambos afectan al hombre natural, o, mejor dicho, a la naturaleza en el ser humano, y ésta se anuncia en los signos que están dados (sea en sí mismos o experimentalmente) a su vez en la naturaleza. La fundamentación del concepto de carácter tendrá sin duda también que referirse con respecto a una esfera natural y bien poco va a tener que ver con las esferas de la moral y de la ética, como el destino con la religión. De otra parte, el concepto de carácter tendrá que desprenderse de los rasgos que lo conectan tan erróneamente con el concepto de destino. En lo que hace a esta conexión, la establece la idea de una red que hay que espesar con el conocimiento, hasta que al fin se logre un tejido muy firme, que es como el análisis superficial se imagina el carácter. Junto a los

grandes rasgos fundamentales, la aguda mirada que posee el conocedor de lo humano ha de percibir presuntamente rasgos más interrelacionados y sutiles, hasta que la apariencia de esa red se espese en un paño. Finalmente, en los hilos de dicho tejido, una inteligencia secundaria ha creído tener la esencia moral propia del carácter correspondiente, y distinguir así sus cualidades buenas de las malas. Mas, como la moral ha de mostrar, lo que es relevante moralmente no son las cualidades, sino únicamente las acciones. A primera vista no es así, pues no sólo los términos «ladrón», «derrochador» o, entre otros, «valiente» parecen contener valoraciones morales (y aquí podemos prescindir del aparente matiz moral de los conceptos), sino que, sobre todo, palabras como «abnegado», «pérfido», «envidioso» y «vengativo» parecen indicar rasgos de carácter en los que no se puede ya hacer abstracción del valor moral. Pero dicha abstracción no es sólo realizable, sino que es incluso necesaria para captar el sentido de los conceptos. Hay que pensarla pues de tal manera que la valoración se mantenga y simplemente sea despojada de su acento moral, para así dejar sitio a apreciaciones positivas o negativas, como lo son, por ejemplo, las que contienen las designaciones de las cualidades del intelecto (tales como «listo» o «tonto»), las cuales son indudablemente indiferentes desde el punto de vista moral.

Dónde está la verdadera esfera que corresponde a esas designaciones de unas cualidades pseudomorales lo enseña justamente la comedia. En su centro encontramos a menudo, como protagonista de la comedia de carácter, a una persona a la que calificaríamos de canalla si nos confrontáramos a sus acciones en la vida real, y ya no en los meros escenarios. Y es que, en el escenario de la comedia, sus acciones sólo adquieren el interés que cae sobre ellas con la luz del carácter, y, en los casos clásicos, éste es objeto no de una condena moral, sino de la hilaridad más elevada. En efecto, las acciones del héroe cómico afectan a su público, pero nunca en sí mismas, es decir, nunca moralmente; y tan sólo interesan en la misma medida en que devuelven la luz del carácter.

Nos damos así cuenta de que el gran comediógrafo, como Moliere, no intenta determinar su personaje en la pluralidad de sus rasgos caracterológicos. Y, por lo mismo, el análisis psicológico no puede entrar para nada en su obra. Nada tiene que ver con un interés de tipo psicológico el que la avaricia o la hipocondría sean hipostasiadas en *El avaro* o en *El enfermo imaginario* y queden puestas a la base de la acción. Estos dramas nada enseñan sobre la hipocondría y la avaricia, en nada nos las vuelven comprensibles, sino que las exponen de manera tosca; de modo que, si el objeto de la psicología es la vida interior del hombre empírico, los personajes de Moliere ni siquiera son útiles para ella en cuanto medio de demostración. El carácter se despliega en ellos, en efecto, a la luz del que es su único rasgo, cuyo resplandor no nos permite ver ningún otro en sus proximidades. Lo sublime de la comedia de carácter se basa en este extraño anonimato del ser humano y su moralidad en mitad del máximo despliegue a que es sometido el individuo con su único rasgo de carácter. Mientras que el destino desenrolla la enorme complicación que corresponde al personaje inculpado, o sea, la cabal complicación y ligazón de su culpa, el carácter ofrece por su parte la respuesta del genio al esclavizamiento mítico del personaje en el plexo culpable. Con ello, finalmente, la complicación se convierte en simplicidad, y el hado en libertad. Pues el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos. El genio contrapone ahí al dogma que prescribe la culpa natural de toda vida humana —a saber, la culpa primigenia cuya irresolubilidad es la doctrina y cuya ocasional resolución es el culto que profesa el paganismo— la visión de la inocencia natural propia del ser humano. Visión que permanece en el sector de la naturaleza, pero que por su esencia está tan cerca de los conocimientos morales como lo está a su vez la idea contraria solamente en la forma propia de la tragedia, que no es sin embargo su única forma. La visión del carácter es liberadora en todas y cada una de sus formas: va unida a la libertad por la afinidad que

mantiene con la lógica, lo que aquí no podemos sin embargo mostrar. Por lo tanto, el rasgo de carácter no es el nudo en la red. Es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre, que arroja la sombra propia de la acción cómica, haciéndola visible de este modo. (Ello sitúa en su auténtico contexto la honda frase de Cohen de que toda acción trágica, por elevada que vaya, calzando sus coturnos, arroja una sombra cómica tras sí.)

En la época antigua, los signos fisiognómicos (como los restantes signos mánticos) tuvieron que servir especialmente para investigar el destino, de conformidad con el dominio de la fe pagana en la culpa. La fisiognomía y la comedia serían ya fenómenos de la nueva era, de la era del genio. De hecho, la moderna fisiognomía muestra su evidente conexión con las viejas prácticas adivinatorias en la estéril moralidad de sus conceptos, así como en la búsqueda de complicaciones analíticas. A este respecto, verían más profundo los fisiognomistas antiguos y medievales, quienes comprendieron que el carácter sólo puede captarse rastreando unos pocos conceptos fundamentales que son indiferentes desde el punto de vista moral; aquellos que, por ejemplo, la teoría de los temperamentos intentó establecer eficazmente.

HACIA LA CRÍTICA DE LA VIOLENCIA[182]

La tarea de una crítica de la violencia puede ser definida como la exposición de la relación de la violencia con el derecho y con la justicia. Pues una causa operante de uno u otro modo se convierte en violencia (en el sentido enfático de la palabra)[183] en cuanto se adentra en situaciones morales. Pero la esfera de tales situaciones se designa mediante los conceptos de derecho y justicia. Por cuanto respecta al primero de ellos, está claro que la situación más elemental de todo ordenamiento jurídico es la de fin y medio, y que, en principio, la violencia sólo puede buscarse en el ámbito propio de los medios, no en el de los fines. A través de tal constatación hemos obtenido para la crítica de la violencia algo más (y distinto) de lo que podría parecer. Si la violencia es un medio, podría parecer que ya tenemos un criterio para hacer su crítica. Y es que dicho criterio se impone en la pregunta de si la violencia es, en ciertos casos determinados, un medio para fines que son justos o injustos. De acuerdo con esto, la crítica de la violencia estaría dada, ya implícitamente, a través de un sistema de los fines justos. Pero, simplemente, no es así, pues lo que ese sistema contendría (suponiendo que pudiera hacer frente eficaz a cualquier duda) no sería un criterio de la violencia misma en tanto que principio, sino ya un criterio para los casos de su aplicación. Y quedaría sin respuesta la pregunta de si la violencia es moral en cuanto principio, incluso en cuanto medio para fines justos. Para responder a esta pregunta hace falta un criterio más exacto, establecer una distinción para la esfera de los medios mismos, sin tener en cuenta en absoluto los fines a los que sirven.

La exclusión de este planteamiento crítico, que sin duda es el más exacto, es tal vez el rasgo descollante de una gran tendencia en la filosofía del derecho: a saber, el derecho natural. Y es que éste no ve problema alguno en el uso de medios violentos para obtener fines que sean justos, igual que el ser humano no ve problema alguno en su «derecho» a mover su cuerpo en dirección a la meta que persigue. Desde este punto de vista, que dio base ideológica al terror en el período de la Revolución Francesa, la violencia es un producto natural, a la manera de la materia prima cuyo uso no nos da ningún problema mientras no esté al servicio de fines injustos. Si, de acuerdo con la teoría política propia del derecho natural, las personas renuncian por completo a su violencia en beneficio del Estado, esto sucede bajo el presupuesto (explícito por ejemplo en el *Tratado teológico-político* de Spinoza)[184] de que antes de firmar ese contrato de indudable carácter racional el individuo ejerce ya *de iure* toda aquella violencia que *de facto* posee. Tal vez estas ideas hayan sido a su modo reanimadas algún tiempo después por la biología darwinista, que, de forma dogmática, junto a la que supone la selección natural, solamente admite la violencia en calidad de medio originario de la naturaleza, y además como el único adecuado a los fines vitales que ella tiene. La filosofía popular darwinista ha mostrado a menudo qué pequeño es el paso que va desde este dogma de la historia de la naturaleza al dogma (más burdo todavía) de la filosofía del derecho según el cual la violencia, si adecuada a los que son los fines naturales, es además una violencia justa.

A esta tesis del derecho natural de que la violencia es un hecho natural viene a oponerse diametralmente la tesis del derecho positivo de que la violencia es, sin duda, un resultado histórico innegable. Mientras el derecho natural sólo puede juzgar el derecho existente criticando sus fines, el derecho positivo por su parte sólo puede juzgar el derecho que se va desarrollando criticando sus medios. Mientras que la justicia es el criterio propio de los fines, la legalidad es a su vez el criterio propio de los medios. Pero, al margen de su contraposición, ambas escuelas sin duda coinciden

en un dogma que les es fundamental: pueden alcanzarse fines justos mediante medios legítimos, y unos medios legítimos se pueden aplicar a fines justos. Por ello, el derecho natural intenta la «justificación» de tales medios mediante la justicia de los fines; y, por su parte, en el derecho positivo, se trata en cambio de «garantizar» la necesaria justicia de los fines por la legitimación correspondiente de los medios. La antinomia se revelaría irresoluble si el presupuesto dogmático común a ambos derechos fuera falso, si los medios legítimos y los fines justos se enfrentaran de forma insuperable. Pero el conocimiento de este hecho no podría obtenerse antes de que se saliera de ese círculo y se lograra establecer criterios que fueran independientes entre sí para los fines justos y los medios legítimos.

El ámbito de los fines y, con él, la cuestión del criterio de justicia quedan fuera de esta investigación. Por el contrario, en su centro se halla la cuestión de la legitimación de ciertos medios que conforman la violencia. Los principios del derecho natural no pueden decidir esta cuestión, ya que sólo conducen a una inacabable casuística. Pues si el derecho positivo es ciego para el carácter incondicionado de los fines, el derecho natural lo es a su vez para el carácter condicionado de los medios. Por el contrario, la teoría positiva del derecho es aceptable como base hipotética en el punto de partida de la investigación por cuanto lleva a cabo una distinción fundamental en relación con las clases de violencia, al margen de los casos de su aplicación. Dicha distinción tiene lugar entre la violencia históricamente reconocida (es decir, «sancionada») y la no sancionada. El hecho de que las reflexiones que a continuación presentamos partan de esta concreta distinción no significa pues, naturalmente, que las violencias dadas sean a su vez clasificadas según ellas estén o no sancionadas. Pues una crítica de la violencia no aplica el criterio del derecho positivo, sino que solamente lo enjuicia. De lo que aquí se trata es de la cuestión de qué se sigue en lo que hace a la esencia de la violencia por el hecho de que tal criterio (o también de que esa diferencia) sea en ella posible; o, con

otras palabras: de lo que se trata es del sentido de esa distinción. Pues no tardará en dejarse claro que esa distinción, propia del derecho positivo, posee sentido, está perfectamente fundamentada en sí misma y no es sustituible por ninguna otra; de este modo, se iluminará al mismo tiempo la única esfera en que tal distinción tiene lugar. En pocas palabras: el criterio del derecho positivo para la legalidad de la violencia solamente se puede analizar por cuanto respecta a su sentido, y la esfera de su aplicación, por su parte, hay que criticarla por cuanto respecta a su valor. Para hacer dicha crítica hay que encontrar un punto de vista fuera de la filosofía positiva del derecho, pero también, al tiempo, fuera del derecho natural. Ya veremos luego que sólo el estudio del derecho desde la filosofía de la historia puede conducirnos a ese punto de vista.

El sentido de la distinción de la violencia en legal e ilegal no queda sin más claro. Hay que rechazar decididamente el malentendido iusnaturalista de que se trata de la distinción entre una violencia para fines justos y una violencia para fines injustos. Más bien, ya hemos indicado antes que el derecho positivo exige a toda violencia que venga a exponer su origen histórico, para, tras ello, darle su sanción, pero bajo ciertas condiciones. Como el reconocimiento de las violencias jurídicas se manifiesta en su entera claridad en el sometimiento sin resistencia a sus fines, tenemos que emplear como fundamento hipotético de clasificación de las violencias la existencia o carencia respectivas de un reconocimiento histórico general de sus fines. A los fines que carecen de este reconocimiento se les puede llamar «fines naturales»; y, en cambio, los otros serán «fines jurídicos». La diversa función de la violencia, según sirva a fines naturales o a fines jurídicos, resulta susceptible de observarse con la mayor claridad basándose en alguna situación jurídica determinada. Así, en atención a la sencillez, vamos a referirnos a continuación a la actual situación jurídica en Europa.

Característico de esa situación jurídica, por cuanto respecta a la persona individual en su condición de sujeto jurídico, resulta la tendencia a no admitir los fines naturales de las personas

individuales en los casos en que dichos fines serían susceptibles de obtenerse de manera exitosa mediante la violencia. Es decir, que en todos los ámbitos en que las personas individuales podrían perseguir exitosamente la obtención de sus fines con violencia, este particular ordenamiento jurídico apremia a establecer fines jurídicos que sólo el poder legal puede realizar. El ordenamiento jurídico establecido nos apremia incluso a limitar, mediante fines jurídicos, unos ámbitos en los que los fines naturales están ampliamente permitidos (por ejemplo la educación) en cuanto que esos fines naturales se persigan en su consecución con cantidad excesiva de violencia (se trata de las leyes sobre los límites de los castigos educativos, por ejemplo). De modo que es posible formular esta máxima general sobre la actual legislación europea: los fines naturales de las personas individuales entran en colisión con los fines jurídicos si son perseguidos con violencia más o menos grande. (La contradicción en que el derecho a la legítima defensa incurre con esto se explicará por sí misma en el curso de estas consideraciones.) De esta misma máxima se sigue que el derecho ve en la violencia en manos de las personas individuales un grave peligro para el ordenamiento jurídico. Pero ¿es un peligro para los fines jurídicos y la ejecución del derecho? Desde luego que no, pues, en ese caso, no se condenaría la violencia como tal, sino solamente la aplicada a fines ilegales. Se dirá que un sistema de fines jurídicos no podrá sostenerse mientras queden fines naturales cuya obtención se pueda perseguir con violencia. Pero eso es un dogma simplemente. Contra él, quizá se pueda recurrir a la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho en la monopolización de la violencia frente a las personas individuales no se explique mediante la intención de salvaguardar los fines jurídicos, sino, antes bien, mediante la intención de salvaguardar el derecho como tal; pues la violencia, si no se encuentra en manos del derecho, lo pone en peligro, no mediante los fines que persiga, sino ya por el hecho de su mera existencia externa al derecho. Justamente, esa misma suposición puede darse a entender más

drásticamente indicando el hecho de que a menudo la potente figura del «gran» criminal, aunque sus fines sean repugnantes, provoca la secreta admiración del pueblo. Y esto no se puede deber a su acción, sino solamente a la violencia que aquélla hace patente. Porque en este caso, esa violencia que el derecho europeo de nuestros días intenta arrebatarle al individuo en todos los sectores de su actuación se presenta amenazadoramente, y despierta al fallar la simpatía de la multitud hacia el derecho. Mediante qué función la violencia le puede parecer al derecho algo tan temible y peligroso ha de quedar precisamente claro donde el despliegue de la violencia se tolera por el ordenamiento jurídico actual.

Tal es el caso, en la lucha de clases, del derecho a la huelga garantizado a los trabajadores. Los trabajadores organizados son hoy, por tanto, junto a los Estados, ya el solo y único sujeto jurídico al que se da derecho a la violencia. Por supuesto, a esta idea se le objeta en seguida que no se puede calificar como violencia la omisión de acciones (y la huelga es eso en última instancia). Esta reflexión le puso más fácil al Estado la concesión del derecho de huelga cuando simplemente no había otra opción, mas no es válida sin ciertas restricciones, estando condicionalmente concebida. En efecto, es verdad que la omisión de una acción o de una obligación, cuando equivale simplemente a una «ruptura en las relaciones», puede ser un medio puro, sin violencia. Y así como, desde el punto de vista del Estado (o bien del derecho), con el derecho de los trabajadores a la huelga no se está concediendo el derecho a la violencia, sino el derecho a sustraerse a ella cuando efectivamente el empresario la podría ejercer de manera indirecta, puede también haber de vez en cuando ciertos casos de huelgas que respondan a ello, poniéndose por tanto de manifiesto un «alejamiento» o un «rechazo» respecto al empresario como tal. El momento de violencia irrumpe (como extorsión) en esa omisión en cuanto que sucede con la predisposición a ejercer nuevamente la acción omitida sometida a ciertas condiciones que o no tienen que ver nada con ella o sólo modifican un aspecto que le es exterior. En este sentido,

desde el punto de vista de los trabajadores (que se contrapone al del Estado) el derecho a la huelga es el derecho a usar la violencia con el objetivo de alcanzar ciertos fines. La contraposición de ambos puntos de vista se muestra con toda claridad en la huelga general revolucionaria. En ella, los trabajadores apelarán a su derecho a la huelga, mientras que el Estado la calificará de abuso, ya que el derecho a la huelga no fue «así» pensado, y promulgará medidas especiales. Pues el Estado puede afirmar que el ejercicio simultáneo de la huelga en todas las empresas es ilegal dado que no tiene en cada una el motivo particular que ha presupuesto el legislador. En esta diferencia de interpretación se expresa por tanto la contradicción objetiva de una situación jurídica en la cual el Estado reconoce una violencia cuyos fines le resultan normalmente indiferentes en tanto que son fines naturales, pero a los que en un caso grave (en la huelga general revolucionaria) se enfrenta de manera contundente. Pero, aunque a primera vista parezca paradójico, si están dadas ciertas condiciones hay que calificar como violencia un comportamiento que se lleva a cabo justamente para ejercer un derecho. Cuando ese comportamiento sea activo, se podrá calificar como violencia cuando ejerza un derecho con la intención de subvertir el ordenamiento jurídico gracias al cual ostenta ese derecho; y cuando sea pasivo, también habrá que calificarlo de violencia si es una extorsión en el sentido antes mencionado. Por lo tanto, el hecho de que bajo ciertas condiciones el Estado se enfrente con violencia a los huelguistas (precisamente en tanto que violentos) pone de manifiesto solamente la existencia de una contradicción objetiva en la situación jurídica, no una contradicción lógica en el derecho. Pues el Estado teme en la huelga, más que nada, la función de la violencia cuyo estudio se propone esta investigación como único fundamento seguro de su crítica. Si la violencia fuera lo que parece ser a primera vista, un mero medio para asegurarse con la mayor rapidez un fin cualquiera, solamente podría tener éxito en tanto que violencia depredadora, pero sería al tiempo por completo incapaz de fundamentar o

modificar las situaciones de una forma relativamente constante. Mas, aunque el sentimiento de justicia se sienta ofendido, la huelga nos muestra que la violencia es capaz de esto, que está en condiciones de fundamentar y modificar situaciones jurídicas. Es fácil objetar a este respecto que esa concreta función de la violencia es inhabitual y accidental. Pero el análisis de la violencia bélica anulará sin duda esta objeción.

La posibilidad de un derecho de guerra se basa exactamente en las mismas contradicciones objetivas de la situación jurídica que la posibilidad de un derecho de huelga: los sujetos jurídicos sancionan unas violencias cuyos fines, para los sancionadores, son fines naturales, por lo que, habiendo un caso grave, pueden entrar en conflicto con sus propios fines jurídicos o naturales. La violencia bélica se dirige primero, y en tanto que violencia depredadora, hacia la mejor consecución de sus fines. Pero es muy llamativo que el ceremonial que es propio de la paz se exija incluso (o precisamente) en las situaciones primitivas, que apenas han dado los primeros pasos en dirección al Estado, y en aquellos casos en que el vencedor se ha situado en posición inexpugnable. Y es que la palabra «paz» designa, cuando es correlato de la palabra «guerra» (hay otro significado completamente distinto, que no es metafórico ni político, el significado en el que Kant pudo hablar de la «paz perpetua»), la sanción de la victoria necesaria e independiente de todas las situaciones jurídicas restantes. Dicha sanción consiste en que la nueva situación es reconocida como nuevo «derecho», al margen de que, *de facto*, pueda o no precisar de alguna garantía para subsistir. Y si resulta posible extraer conclusiones a partir de la violencia bélica, en tanto que violencia originaria y prototípica, para toda violencia con fines naturales, entonces toda violencia de ese tipo posee un carácter instaurador de derecho. Volveremos más adelante a este conocimiento, el cual es el que explica la mencionada tendencia del derecho moderno a tomar en tanto que sujeto jurídico toda violencia de la persona individual, aunque sólo persiga fines naturales. Esta misma violencia se le enfrenta así en el

supuesto del gran criminal con la amenaza de instaurar un nuevo derecho, que al pueblo aterra hoy del mismo modo que en los tiempos remotos, pese a su impotencia en los casos más significativos. El Estado teme esta violencia instauradora de derecho, pero tiene que reconocerla en tanto que tal cuando las potencias extranjeras lo obligan a concederles el derecho a hacerle la guerra, y cuando, por su parte, las clases lo obligan a concederles el derecho a la huelga.

Si en la última guerra la crítica de la violencia militar ha sido el punto de partida para una crítica apasionada de la violencia en general, que al menos enseña que la violencia ya no se ejerce ni tolera con ingenuidad, la violencia ha sido objeto de la crítica no sólo en cuanto instauradora de derecho, sino que tal vez haya sido enjuiciada, más demoledoramente todavía, en otra función. Pues es lo propio del militarismo una característica dualidad en lo que es la función de la violencia que jamás habría podido formarse sin el servicio militar obligatorio. El militarismo es la obligación de emplear universalmente la violencia como medio para los fines del Estado. Dicha obligación de emplear la violencia ha sido enjuiciada en los últimos tiempos con una contundencia igual o mayor que el uso mismo de dicha violencia. En ella, la violencia se nos muestra en una función completamente diferente que en su uso sencillo en favor de fines naturales. Se trata del empleo de la violencia en tanto que medio para fines jurídicos. Pues la subordinación de los ciudadanos a la ley (en este caso, a la ley del servicio militar obligatorio) constituye sin duda un fin jurídico. Si la primera función de la violencia consiste en el hecho de instaurar el derecho, bien podemos decir que esta segunda función consiste por su parte en mantener el derecho. Como el servicio militar obligatorio es sólo un caso más de la violencia como mantenedora del derecho, elaborar su crítica realmente rotunda no resulta tan fácil como dicen las declamaciones de pacifistas y activistas. Más bien coincide con la crítica de la violencia jurídica, es decir, con la crítica del poder legal o ejecutivo, y no se puede llevar a cabo en absoluto en ejercicio de

un programa más modesto. Además, por supuesto (a no ser que queramos proclamar un anarquismo pueril), la crítica del servicio militar obligatorio no consiste mera y simplemente en no reconocer obligación alguna y declarar que «se halla permitido lo que a cada uno le plazca[185]». Esa máxima elimina simplemente la reflexión sobre la esfera ético-histórica y, por tanto, sobre el sentido de la acción, así como sobre el sentido de la realidad, la cual no se puede constituir cuando la «acción» ha salido de su ámbito. Mas, parece ser más importante que, para esta crítica, no basta recurrir, tal como se ha hecho tantas veces, al imperativo categórico con su indubitable mínimo programa[186]: «Actúa de tal modo que emplees a la humanidad, en tu persona como en la de otro, siempre al mismo tiempo como fin, nunca simplemente como medio[187]». Pues, en efecto, el derecho positivo, si es consciente respecto a sus raíces, reclamará reconocer y promover el interés de la humanidad en la persona de cada individuo. El derecho positivo divisa justamente este interés en la exposición y mantenimiento de un orden de destino. Igual que no se puede ahorrar una crítica respecto a éste, que dice con razón ser la salvaguarda del derecho, resulta impotente frente a él todo ataque que sólo se presente en nombre de una «libertad» informe, sin que se pueda designar ese orden superior de libertad. Y resulta impotente por completo cuando no ataca todo el ordenamiento jurídico, sino tan sólo leyes o costumbres concretas que el derecho protege en su poder, el cual consiste en que hay sólo un destino y en que lo amenazante y existente forman parte inquebrantable de su orden. Pues la violencia en que el derecho se mantiene es amenazadora. Pero su amenaza no posee el sentido de la intimidación con que la interpretan los teóricos liberales. Intimidante, en su sentido exacto, es una determinación que contradice la esencia propia de dicha amenaza, no siendo alcanzable por la ley, por cuanto que se alberga la esperanza de escapar a su brazo. La ley se nos revela amenazante, al igual que el destino, del que depende que el criminal sea atrapado. Pero el sentido más profundo de la indeterminación de la

amenaza jurídica nos lo aclara el análisis de la esfera propia del destino, de la cual procede. Una valiosa indicación respecto a ella se encuentra en el ámbito de los castigos. De ellos, la pena de muerte es el que ha provocado mayor crítica desde el mismo momento en que se puso en cuestión la validez del derecho positivo. Aunque en la mayor parte de los casos los argumentos de la crítica no hayan sido de tipo fundamental, sus motivos sí eran y aún son importantes. Los críticos de la pena de muerte sentían, aunque tal vez sin poder dar razón, probablemente sin querer sentirlo, que el ataque que se le hace a la pena de muerte no ataca a un castigo, no ataca a una ley, sino al mismo derecho en sus orígenes. Porque si el origen del derecho está en la violencia, y en una coronada por el destino, no es muy difícil suponer que cuando la violencia suprema, la violencia ejercida sobre la vida y la muerte, se presenta en el centro del ordenamiento jurídico, sus orígenes llegan representativamente hasta lo existente, y se manifiestan ahí terriblemente. Con esto concuerda el hecho de que en las situaciones jurídicas primitivas la pena de muerte se aplique también a los delitos contra la propiedad, con los que no parece guardar «proporción». Y es que su sentido no es castigar la infracción del derecho, sino establecer el nuevo derecho. Pues al ejercer ese poder sobre la vida y la muerte, el derecho se fortalece mucho más que con cualquier otra práctica. Pero, al mismo tiempo, un sutil sentimiento nota ahí claramente algo putrefacto en el derecho, pues se sabe muy lejos de una situación en la que el destino se pudiera mostrar en majestad. La inteligencia tiene que intentar acercarse a esta situación cuando pretende completar la crítica, tanto de la violencia que instaura el derecho como de la violencia que mantiene el derecho.

Y es que estos dos tipos de violencia se hallan conectados de manera mucho más antinatural que en la pena de muerte, dando lugar a una mezcla fantasmática en otra institución del Estado moderno: a saber, en la policía. Ciertamente, en sí la policía es una violencia para fines jurídicos (que incluye el derecho de disposición),

pero, al mismo tiempo, está autorizada a ampliar los límites de dicha violencia (en lo que se llama derecho de mando). Lo ignominioso de esa autoridad (algo que sólo unos pocos perciben en atención a que sus atribuciones rara vez llegan a las intervenciones más rudas, pero que actúa también más ciegamente en los sectores que son más vulnerables y contra las personas reflexivas, respecto de las cuales el Estado no está protegido en principio por las leyes) consiste en que, en ella, está anulada la separación imprescindible de una violencia instauradora de derecho y una violencia mantenedora de derecho. Mientras de la primera se reclama el que se acredite en la victoria, la segunda se halla sometida a la elemental limitación de que no se plantee fines nuevos. Pero la violencia policial se ha emancipado de ambas condiciones. Ahí se trata, en efecto, de una violencia instauradora de derecho, ya que su función característica no consiste en promulgar las leyes, sino ya todo edicto que ella misma pueda publicar empleando el respaldo de la ley; y es violencia mantenedora de derecho porque se pone a disposición de tales fines. La afirmación de que los fines policiales son idénticos a los del resto del derecho o están simplemente ligados a ellos es del todo falsa. Más bien, en el fondo, el «derecho» de la policía designa ese punto en que el Estado, sea por impotencia o por las conexiones inmanentes que son propias de todo ordenamiento jurídico, ya no puede garantizar sus fines empíricos a través de dicho ordenamiento, queriéndolos lograr a toda costa. De ahí que la policía intervenga «en nombre de la seguridad» en muchísimos casos en que la situación jurídica no es clara, o que incluso (sin relación alguna con los fines jurídicos) vaya acompañando al ciudadano en tanto que molestia permanente a causa de la vida regulada por innumerables reglamentos, o que, simplemente, lo vigile. En contraposición con el derecho, que en la «decisión» establecida con su hora y lugar reconoce una categoría metafísica mediante la cual proclama su derecho a la crítica, el análisis del instituto policial no da con nada que pueda ser su esencia. Su violencia es informe, como su fantasmal aparición en

medio de la vida de los Estados modernos, estando extendida ubicuamente, pero inasible. Aunque la policía tenga el mismo aspecto por doquier, no se puede negar que su espíritu es menos destructivo allí donde representa (en la monarquía absoluta) el directo poder del gobernante, en el cual se unen dos poderes, legislativo y ejecutivo, que en las democracias, donde la existencia de la policía no se eleva sobre esa relación, constituyendo en cambio la mayor degeneración posible del poder.

En tanto que medio, toda violencia es instauradora de derecho o mantenedora de derecho. Pero, si no reclama ninguno entre ambos predicados, por lo mismo renuncia a su validez. De aquí se sigue que, en general, toda violencia, en tanto que medio, participa aun en el más favorable de los casos en la problemática del derecho. Y aunque en este momento de la investigación todavía no se pueda establecer con certeza el significado de esa problemática, tras todo lo dicho el derecho aparece a una luz moral sin duda tan equívoca que se nos impone la pregunta de si para regular intereses humanos antagónicos no habrá otros medios que los medios violentos. Pero, sobre todo, esta pregunta nos obliga a constatar que una resolución de los conflictos carente por completo de violencia no puede conducir a un contrato jurídico. Y es que éste se basa, por más que los contratantes lo hayan firmado pacíficamente, en la posibilidad de la violencia. Pues concede a cada parte el derecho a ejercer violencia contra el otro caso de que éste rompa su contrato. Y no sólo esto: igual que su final, también el origen del contrato remite a la violencia. Sin duda, la violencia que instaura el derecho no tiene necesidad de estar presente inmediatamente en el contrato, pero está en él representada en la misma medida en que el poder que garantiza el contrato jurídico es de origen violento o ha sido incluido mediante la violencia en ese contrato. Así, una vez desaparece la consciencia de la presencia latente de la violencia en un instituto jurídico, su potencia decae. Los parlamentos son sin duda ejemplo de ello en nuestros días cuando, en efecto, ofrecen el penoso espectáculo que todos conocemos, y ello en tanto que ya no son

conscientes de aquellas fuerzas revolucionarias a las que les deben la existencia. Muy en especial en Alemania, la última manifestación de dichas fuerzas no tuvo consecuencia en absoluto para los parlamentos. Pues éstos no perciben la violencia instauradora de derecho que en ellos está representada; no es pues de extrañar que no lleguen a acuerdos que pudieran hacerse dignos de ella, sino que, a través del compromiso, cultiven una manera de tratar los asuntos políticos carente presuntamente de violencia. Pero el compromiso es un «producto que, aun rechazando la violencia abierta, forma parte de la mentalidad de la violencia, dado que el esfuerzo que a él conduce no está motivado en sí mismo, sino desde fuera, desde el esfuerzo contrario justamente, en cuanto que no es posible eliminar de ningún compromiso, aunque por cierto sea voluntario, el esencial carácter coactivo. Que “sería mejor de otra manera” es la sensación básica que afecta a todo compromiso[188]». Es bastante significativo que la decadencia de los parlamentos haya alejado del ideal de una resolución de los conflictos políticos carente de violencia tal vez a tantos espíritus como en cambio la guerra acercó. A los pacifistas hoy se oponen anarcosindicalistas y bolcheviques. Y es que éstos han ido elaborando una crítica demoledora, y en conjunto certera, de los parlamentos de nuestros días. Aunque pueda quizá ser deseable tener un parlamento floreciente, al exponer los medios para alcanzar acuerdos sin violencia no se está hablando de parlamentarismo. Pues lo que éste puede conseguir en los asuntos de verdad vitales son sólo ordenamientos acordados que, en su origen, como en su final, van unidos de suyo a la violencia.

Pero ¿es posible resolver los conflictos sin violencia alguna? Sin duda que sí: las relaciones privadas entre personas están llenas de ejemplos de esto. El acuerdo carente de violencia se encuentra donde la cultura del corazón ha puesto a disposición de los hombres medios puros de acuerdo. Hay que contraponer como medios puros a los legales e ilegales de cualquier tipo (todos ellos violentos sin excepción) aquellos otros medios que carecen de violencia. Así, la

cortesía del corazón, la inclinación y el amor hacia la paz, junto a la confianza y otras cosas que aún podríamos nombrar, son su presupuesto subjetivo. Su aparición de carácter objetivo la determina en efecto aquella ley (cuyo alcance sin duda formidable no vamos a exponer en este caso) de que los medios puros no son medios de solución directa e inmediata, sino siempre de solución mediata. Y, de ahí que nunca se refieran del mismo modo, inmediatamente, a la resolución de conflictos entre personas, sino a través de cosas solamente. En la objetiva relación de los conflictos humanos con los bienes se abre el ámbito de los medios puros. Y, por eso, la técnica (en el sentido más lato de este término) es su territorio como tal. Su mejor ejemplo tal vez sea la conversación en cuanto técnica para alcanzar civilizadamente acuerdos. Pues en ella, el acuerdo sin violencia no es tan sólo posible, sino que la exclusión ya completa y total de la violencia se nos muestra en un hecho significativo: la impunidad de la mentira. No hay tal vez legislación en todo el mundo que la castigue originariamente. Y esto nos indica claramente que hay una esfera del acuerdo humano a tal punto carente de violencia que ésta le es por completo inaccesible: la esfera auténtica del «entendimiento[189]», a saber, la esfera del lenguaje. El derecho entró en ella algo más adelante y en un proceso peculiar de decadencia, al asignar castigos al engaño. Mientras que, tomándolo en su origen, el ordenamiento jurídico confiaba en su capacidad para derrotar a la violencia como enteramente contraria a la ley, y el engaño (que carece de violencia) no era en modo alguno castigado por el derecho romano ni por el germánico —siguiendo de este modo los principios «*ius civile vigilantibus scriptum est*» y «*disce cautius mercan*»—, el derecho de una época posterior perdió confianza en su propia fuerza y ya no se sentía superior. Sin duda, el miedo a las otras fuerzas y la desconfianza hacia sí mismo nos indican una conmoción. El derecho comienza por lo tanto a plantearse la obtención de fines con la intención de ahorrarle pruebas fuertes a la violencia de que se mantiene. Así comienza a ir contra el engaño no por razones

morales aducibles, sino por miedo a los actos de violencia que el engaño podría provocar en la que se ve persona engañada. Y dado que ese miedo está en radical contradicción con la naturaleza violenta del derecho ya desde sus orígenes, dichos fines son inadecuados a los legítimos medios del derecho. En ellos se manifiesta no sólo la decadencia de su propia esfera, sino también una reducción de los medios puros, pues, al prohibir el engaño, el derecho limita el uso de medios no violentos dado que éstos podrían provocar también en ciertos casos reacciones violentas. Esta concreta tendencia del derecho también ha influido sobre el hecho de la concesión del derecho a la huelga, que contradice los intereses del Estado. Pero el Estado concede este derecho con el objetivo de evitar unas acciones violentas a las que teme enfrentarse. Pues, antes, los trabajadores recurrían en seguida al sabotaje e incendiaban las fábricas. Para animar a la gente a conciliar pacíficamente sus intereses más acá de todo ordenamiento jurídico, también hay (al margen de las virtudes) un motivo eficaz que proporciona hasta a la voluntad más reacia la disposición de medios puros en lugar de violentos: el miedo a las consecuencias negativas que un enfrentamiento de carácter violento (sea cual fuere al fin su resultado) podría tener para todos. Esas consecuencias negativas están bastante claras en numerosos conflictos de intereses entre personas privadas. Pero las cosas cambian cuando son clases y naciones las que se enfrentan, pues los órdenes superiores que amenazan con sojuzgar tanto al vencedor como al vencido aún están ocultos al sentimiento de la mayoría y a la inteligencia de los más. La búsqueda de esos órdenes superiores y los intereses comunes que les corresponden, y que dan el motivo principal para una política de los medios puros, nos conduciría demasiado lejos[190]. De ahí que sólo vayamos aquí a hablar de los medios puros de la política por analogía con los medios que dominan lo que es el pacífico trato entre personas privadas.

Por cuanto respecta a las luchas de clases, bajo ciertas condiciones hay que considerar sin duda la huelga como medio

puro. Tenemos por tanto que describir con detalle dos tipos de huelga que son esencialmente diferentes, y cuya respectiva posibilidad ya hemos mencionado. Sorel tiene el mérito de haber sido el primero en distinguirlos, más sobre la base de consideraciones políticas que de consideraciones puramente teóricas. En efecto, Sorel los contrapone en calidad de huelga general política, de un lado, y huelga general proletaria, de otro. Pero, en concreto, su contraposición se refiere también a la violencia. Sorel dice al respecto de los partidarios del primer tipo de huelga: «El fortalecimiento del Estado está a la base de todas sus concepciones; en sus organizaciones actuales, los políticos (con ello se refiere a los socialistas moderados) ponen el fundamento de un poder fuerte, disciplinado y centralizado, que no escuche la crítica de la oposición, sabiendo sin duda imponer el silencio y denunciando sus falsas opiniones[191]». Y añade: «La huelga general política… muestra cómo el Estado no pierde en ella nada de su fuerza, cómo el poder se puede transmitir entre unos y otros privilegiados, y cómo el pueblo de los productores cambiará de amos simplemente[192]». Frente a esa huelga general política (cuya fórmula parece ser, por lo demás, la de la pasada revolución alemana)[193], por su parte la huelga general proletaria se propone como única tarea la eficaz destrucción del poder del Estado. En efecto, la huelga general proletaria «suprime todas las consecuencias ideológicas de toda política social posible, pues sus partidarios consideran burguesas hasta las más populares de las reformas[194]». «Esta clase de huelga general marca de forma más patente su entera y total indiferencia frente a los beneficios materiales propios de la conquista al afirmar que lo que pretende es suprimir el Estado; pues el Estado ha sido, claramente… la razón de ser elemental de aquellos grupos dominantes que obtienen beneficio de la totalidad de las empresas cuyas cargas soporta toda la sociedad[195]». Mientras que la primera de estas formas de interrupción del trabajo es ya violencia, por cuanto causa solamente una exterior modificación de las condiciones de trabajo, la segunda

carece de violencia, es decir, es un medio puro. Pues ésta no se da con la intención de reanudar el trabajo nuevamente tras obtener concesiones exteriores junto a concretas modificaciones de las condiciones de trabajo, sino con la decisión de reanudar un trabajo completamente transformado; uno no forzado por el Estado (un cambio radical que este tipo de huelga no provoca, sino que sólo consuma). De ahí también que la primera de dichas empresas sea instauradora de derecho, mientras que la segunda es anarquista. Sumándose a manifestaciones ocasionales de Marx, Sorel rechaza para el movimiento revolucionario cualquier tipo de programas y utopías (o, en pocas palabras: las instauraciones de derecho): «Con la huelga general desaparece todo eso tan bonito; la revolución se nos presenta como una revuelta pura y simple, y no reserva un sitio a los sociólogos, ni a la gente de mundo, que es siempre tan amiga de las reformas sociales, ni tampoco a los intelectuales que han abrazado como profesión el pensar para el proletariado[196]». Ala hondura de esta concepción, moral y auténticamente revolucionaria, no es posible oponerle una consideración que tache de violencia a tal tipo de huelga general por sus posibles consecuencias catastróficas. Aunque haya buenas razones para decir que la economía de hoy en día resulta mucho menos comparable a una máquina que se detiene cuando la abandona el fogonero que a una bestia que descansa en cuanto su domador le da la espalda, sobre la violencia de una acción no se puede juzgar ni de acuerdo con sus consecuencias ni tampoco de acuerdo con sus fines, sino sólo de acuerdo con la ley de sus medios. Por supuesto también que el poder del Estado, que tan sólo se fija en las consecuencias, se opone a esa huelga (en contraste total con las parciales, que sí suelen tener un carácter extorsionador), y ello porque dice que es violencia. Por lo demás, en qué medida una concepción tan rigurosa de la huelga general es apropiada para disminuir el despliegue de la violencia auténtica de las revoluciones lo ha explicado Sorel con argumentos bastante ingeniosos. Por el contrario, un caso destacado de omisión violenta, más inmoral y rudo que la huelga

general política, parecido a un bloqueo, es la huelga de médicos, tal como se ha dado recientemente en algunas ciudades alemanas. En ella se nos muestra del modo más repugnante el uso de una violencia sin escrúpulos, sin duda reprobable en una clase profesional que durante años «ha asegurado a la muerte su botín» sin oponer ninguna resistencia y, a continuación, ha abandonado a la vida en la primera ocasión que se le ofrece.

Pero, con más claridad que en las luchas de clases más recientes, en la historia milenaria de los Estados se han formado medios para llegar a acuerdos sin violencia. La tarea de los diplomáticos solamente consiste rara vez en modificar ordenamientos jurídicos preexistentes, y bien al contrario, en lo que es esencial, ellos resuelven en paz y sin tratados los conflictos entre Estados, por analogía con los acuerdos entre personas privadas. Una tarea delicada —que los tribunales de arbitraje resuelven de manera más directa—, pero con un método de resolución muy superior sin duda al método arbitral, al estar más allá de todo ordenamiento de tipo jurídico, y por tanto también de la violencia. Con ello, tanto el trato de las personas privadas como el que es propio de los diplomáticos han producido formas y virtudes que, aunque se hayan tornado exteriores, no lo han sido siempre.

En todo el ámbito de las violencias que divisan tanto el derecho natural como el derecho positivo no hay ninguna libre de esta dificultosa problemática de la violencia legal. Como, sin embargo, la resolución de las tareas humanas (por no hablar de la redención misma del hechizo de todas las situaciones de existencia que se han dado hasta ahora) es irrealizable si se renuncia por completo a la violencia, se impone la pregunta por otros tipos de violencia que los que menciona la teoría del derecho. Y también la pregunta por la verdad del dogma que es común a tales teorías: «se pueden alcanzar los fines justos con medios legítimos; se pueden aplicar medios legítimos a los fines justos». La pregunta dice: si ese tipo de violencia de destino que emplea medios legítimos se encontrara en insalvable contradicción respecto a la justicia de los fines y si, al

mismo tiempo, fuera pensable una violencia de otro tipo, que para dichos fines no podría ser medio ni legítimo ni ilegítimo, no pudiendo ser medio para ellos, ¿qué relación entonces guardaría con ellos? Esto arrojaría alguna luz sobre la tan extraña y desalentadora experiencia de que, en última instancia, los problemas jurídicos no tienen solución (en su desolación, esta experiencia tal vez sea tan sólo comparable a la imposibilidad de decidir rotundamente sobre «correcto» y «falso» en las lenguas aún en desarrollo). Pues sobre la legitimación de los medios y sobre la justicia de los fines no decide nunca la razón, sino la violencia de destino ejercida sobre ella, y sobre ésta Dios. Un conocimiento que resulta infrecuente por cuanto predomina la tenaz costumbre de pensar esos fines justos en tanto que fines de un derecho posible, es decir, no sólo como siendo universalmente válidos (cosa que se sigue analíticamente del rasgo que distingue a la justicia), sino también como universalizables, lo cual contradice a dicho rasgo, como se podría demostrar. Pues los fines que para una situación resultan justos y universales, no lo son para otra situación, aunque se le parezca fuertemente en algunos aspectos.

Una función ya no de medio de la violencia, como la que aquí aparece en cuestión, la muestra la experiencia cotidiana. Así, la ira hace que una persona tenga unos estallidos de violencia que no son medios para el fin propuesto. Esa violencia no es un medio, sino más bien una manifestación. Y tiene manifestaciones objetivas en las cuales sin duda puede ser sometida a la crítica. Las manifestaciones de que hablamos se encuentran de manera significativa en el mito.

En la que es su forma prototípica, la violencia mítica es una mera manifestación de los dioses. Sin duda no es un medio de sus fines, y apenas es manifestación de su voluntad, sino manifestación de su existencia. La leyenda de Níobe contiene así un ejemplo destacado de ello[197]. Es verdad que podría parecer que la acción de Ártemis y de Apolo es sólo un castigo. Pero su violencia instaura un derecho, y ello sin castigar la transgresión de un derecho existente. La

arrogancia de Níobe provoca la fatalidad no porque haya vulnerado el derecho, sino al desafiar al destino a una lucha en cual éste tiene que vencer y sacar a la luz de este modo un derecho. Que esa violencia de origen divino no era en modo alguno para los antiguos la violencia (mantenedora del derecho) que resulta la propia del castigo lo muestran las leyendas en que el héroe (como Prometeo, por ejemplo)[198] desafía con coraje y dignidad al destino, lucha con él con fortuna variable y no es abandonado por la leyenda sin la esperanza de que, alguna vez, les traerá a los hombres un nuevo derecho. Propiamente, este héroe y la violencia jurídica de su mito son eso que hoy el pueblo sigue aún intentando representarse cuando admira, de pronto, al gran criminal. Así, la violencia cae sobre Níobe desde la esfera sin duda insegura y equívoca del destino, la cual, propiamente, no es destructiva. Aunque conduzca a los hijos de Níobe a una muerte sangrienta, respetará la vida de su madre, que queda (siendo incluso más culpable que antes, debido a la muerte de sus hijos) como la portadora eterna y enmudecida de la culpa, mojón entre los humanos y los dioses. Si esta violencia inmediata en las manifestaciones míticas resulta parecida, o incluso idéntica, a la instauradora de derecho, desde ella recae una problemática sobre tal violencia instauradora en la misma medida en la que antes (al exponer la violencia bélica) hemos caracterizado a esta violencia en su condición de mero medio. Y al mismo tiempo esta conexión promete arrojar nueva luz sobre el destino que se halla a la base de la violencia jurídica en todos y cada uno de los casos y al tiempo completar a grandes rasgos su crítica. Pues la función de la violencia en la instauración del derecho siempre es doble: la instauración del derecho, ciertamente, aspira como fin (teniendo la violencia como medio) a *aquello que* se instaura precisamente en tanto que derecho; pero, en el instante de la instauración del derecho, no renuncia ya a la violencia, sino que la convierte *stricto sensu*, e inmediatamente, en instauradora de derecho, al instaurar bajo el nombre de «poder» un derecho que no es independiente de la misma violencia como tal, hallándose ligado

por lo tanto, justamente, de modo necesario, a dicha violencia. La instauración del derecho es sin duda alguna instauración del poder y, por tanto, es un acto de manifestación inmediata de violencia. Y siendo la justicia el principio de toda instauración divina de un fin, el poder en cambio es el principio propio de toda mítica instauración del derecho.

Esto último experimenta una aplicación de graves consecuencias en el Estado. Pues, en el espacio de su ámbito, la delimitación acometida por la «paz» respecto a todas las guerras de la era mítica viene a ser el fenómeno primordial de la violencia instauradora de derecho. Con toda claridad se muestra en ella que el poder ha de ser garantizado por toda violencia instauradora de derecho, y esto en mayor medida que la excesiva obtención de propiedades. Donde se ponen límites, el rival no es aniquilado, sino que se le concede algún derecho aunque el vencedor tenga más fuerza. Se trata por tanto de derechos «iguales» de una manera demoníaco-equívoca, pues para las dos partes contratantes hay una línea que no se puede atravesar. Aquí se presenta de una forma terriblemente originaria esa misma mítica ambigüedad de las leyes que no se pueden «transgredir», de la que Anatole France habla en tono satírico cuando dice que las leyes prohíben por igual a pobres y ricos dormir bajo un puente[199]. También parece que Sorel toca una verdad, no sólo histórica, sino metafísica, cuando conjetura que al principio todo derecho fue prerrogativa sólo de los reyes y los grandes, es decir, de los poderosos. Aún seguirá siéndolo, *mutatis mutandis*, todo el tiempo que exista. Pues desde el punto de vista de la violencia, única que puede garantizar el derecho, no hay igualdad, sino solamente, en el mejor de los casos, unas fuerzas igualmente grandes. El acto de delimitación es significativo para el conocimiento del derecho también desde un punto de vista añadido. Los límites establecidos son, al menos en los tiempos más remotos, unas leyes no escritas. Sin darse cuenta el hombre puede transgredirlas y caer así en manos de la expiación. Pues la intervención del derecho provocada por la vulneración de una ley no conocida ni escrita es, a

diferencia del castigo, una «expiación» precisamente. Pero aunque afecte de forma desdichada a la persona que está desprevenida, su llegada no es una casualidad para el derecho, sino que es un destino que se expone aquí una vez más en su ambigüedad intencionada. Ya dijo Hermann Cohen, como hablando *en passant* de la antigua idea de destino, que es un «conocimiento ineludible», y que sus «órdenes mismos son lo que parece ocasionar y provocar esta defección[200]». De este espíritu, el propio del derecho, ofrece testimonio todavía el principio moderno de que el desconocimiento de la ley no libra del castigo, debiéndose entender también la lucha por el derecho escrito en los primeros tiempos de la antigua política como una rebelión contra el espíritu de las leyes del mito.

Porque, lejos de abrir una esfera más pura, la mítica manifestación de la violencia inmediata se nos muestra ya idéntica a la violencia jurídica, y hace de la intuición de su problemática la certeza de la corruptibilidad de su función histórica, cuya aniquilación se convierte así en tarea. Y precisamente esta tarea plantea en última instancia, una vez más, la pregunta por la violencia inmediata pura que se vea capaz de poner coto a la violencia mítica. Al igual que Dios se contrapone en la totalidad de los ámbitos al mito, la violencia divina se contrapone a la violencia mítica. En concreto, sin duda, la violencia divina es lo contrario de la violencia mítica en todos los aspectos. Si la violencia mítica instaura derecho, la violencia divina lo aniquila; si aquélla pone límites, ésta destruye ilimitadamente; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquélla amenaza, ésta golpea; si aquélla es letal de manera sangrienta, ésta viene a serlo de forma incruenta. A la leyenda de Níobe podemos contraponerle, como ejemplo de dicha violencia, el juicio divino respecto de Coré y sus secuaces[201]. Este juicio afecta a los privilegiados; afecta a los levitas, de improviso, sin amenaza previa, de modo fulminante, y carece de dudas cuando toca la hora de destruir. Pero, además y al mismo tiempo, esa violencia es la que redime, no pudiendo ignorarse la conexión profunda entre el carácter incruento y redentor

que la caracteriza, pues la sangre es el símbolo de la mera vida. El desencadenamiento de la violencia jurídica deriva (cosa que no podemos exponer aquí con más detalle) de la inculpación de la vida natural, la cual entrega a los seres vivos inocente y desdichadamente a la expiación; expía su inculpación y redime al tiempo al que es culpable, pero no de una culpa, sino del derecho. Pues con la mera vida cesa todo dominio del derecho sobre los seres vivos. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la mera vida a causa de la violencia que le es propia; la violencia divina pura es, por su parte, ya violencia sangrienta sobre toda la vida, justamente a causa de lo vivo. La primera exige sacrificios, mientras que los acepta la segunda.

La violencia divina no se manifiesta solamente en las tradiciones religiosas, sino que también se encuentra al menos en una manifestación bien consagrada de la vida actual. Y una de sus formas de aparición se halla en su forma consumada en tanto que violencia educadora fuera ya del derecho. Por lo tanto, las formas de aparición que resultan ser propias de la violencia divina no pueden definirse por el hecho de que Dios las ejecute inmediatamente en milagros, sino por esos momentos de consumación incruenta, consumación fulminante y redentora. Y también, finalmente, por la ausencia de toda posible instauración de derecho. Por consiguiente, hay buenas razones para considerar destructiva esta violencia; pero lo es sólo relativamente, en relación con los bienes, el derecho o la vida…, no absolutamente, en relación al alma de lo vivo. Por supuesto, esa expansión de la violencia como pura o divina provocará hoy los ataques más violentos, y se saldrá a su encuentro diciendo que de acuerdo con su deducción ella también pone en marcha la violencia letal contra los hombres. Y esto no se admite, por cuanto a la pregunta de «¿Puedo matar?» se responde con el inmutable mandamiento de «No matarás». Dicho mandamiento se halla situado ante la acción como Dios ante el hecho de que esa acción suceda. Pero, por más que no pueda ser el miedo al castigo lo que obliga a cumplir el mandamiento, éste es inaplicable,

inconmensurable, puesto ante la acción ya realizada. Pues del mandamiento no se sigue un juicio respecto de la acción. Y así, no se puede predecir ni el juicio divino sobre ella ni su fundamento. Por lo dicho, no aciertan quienes basan en este mandamiento la condena de cualquier muerte violenta de una persona a manos de otra. El mandamiento no es criterio del juicio, sino sólo una pauta de conducta para la comunidad o la persona que, en solitario, tiene que arreglárselas con él y, en casos tremendos, asumir la responsabilidad de no observarlo. Así lo entendió el judaísmo, que rechazó expresamente la condena del homicidio en defensa propia. Pero esos pensadores se han basado en otro teorema, a partir del cual tal vez quieran incluso fundamentar a su vez el mandamiento. Se trata de la tesis de que la vida es sagrada, una tesis que o refieren a toda vida animal (e incluso vegetal) o limitan a la vida humana. En un caso extremo que pone como ejemplo el asesinato revolucionario de los opresores, su argumento nos dice de este modo: «si no mato, nunca estableceré el reino de la justicia, así piensa el terrorista espiritual… Pero nosotros decimos que por encima de la dicha y justicia de una existencia está la existencia en cuanto tal[202]». Aunque esta última frase sin duda sea falsa, incluso innoble, deja bien a las claras la obligación de no seguir buscando el fundamento de dicho mandamiento en lo que la acción hace al asesinado, sino en lo que hace a Dios y al asesino. En efecto, la frase de que la existencia se halla por encima de la existencia justa es falsa y abyecta si ahí «existencia» no significa más que mera vida, y, en efecto, con tal significado figura esa palabra dentro de la citada reflexión. Mas la frase contiene una verdad importante si acaso «existencia» o, mejor, «vida» (unas palabras cuyo doble sentido, que es análogo al de la palabra «paz», hay que separar con gran cuidado en su relación con dos esferas) viene a referirse al inmutable agregado de «hombre»; es decir, si la frase significa que el no-ser del hombre es más terrible que el mero aún-no-ser del hombre justo. La frase aquí citada debe a su ambigüedad su falsedad. El hombre no coincide en modo alguno con la mera vida

que es la suya; tampoco con la mera vida en él, ni con ningún estado o propiedad; ni coincide tampoco, tan siquiera, con la unicidad de su persona. Aunque el ser humano sea sagrado (o también la vida en él, idéntica en la vida terrenal, en la muerte y en la vida ultraterrena), no lo son sus estados, ni tampoco su vida corporal, vulnerable por los demás seres humanos. ¿Qué la diferencia esencialmente de la de los animales y las plantas? Aunque éstos fueran sagrados, no lo serían por su mera vida, como no podrían serlo en ella. Valdría la pena sin duda investigar el origen del dogma de que la vida es, sin más, sagrada. Tal vez, probablemente, sea reciente; el último extravío de la tradición occidental debilitada, buscando en lo impenetrable cosmológico al santo que perdió. (La edad de los mandamientos religiosos establecidos contra el asesinato no nos dice nada en contra de esto, pues a su base hay otros pensamientos que a la del moderno teorema.) Y, por último, habría que pensar que lo que aquí se da como sagrado es, de acuerdo al pensamiento mítico, el portador de la inculpación, esto es: la mera vida.

La crítica de la violencia es ya la filosofía de su historia. Y es la «filosofía» de esta historia porque sólo la idea de su desenlace hace posible una actitud crítica; una separadora y decisiva ante sus propios datos temporales. Una mirada sólo dirigida hacia lo más cercano a lo sumo es capaz de percibir las vicisitudes producidas en la configuración de la violencia, en su condición de instauradora y mantenedora del derecho. Pero la ley de su oscilación queda basada en que, con el tiempo, toda violencia mantenedora del derecho indirectamente debilita a la violencia instauradora del derecho, la cual está representada en ella, mediante la opresión de las violencias que a ella son, precisamente, hostiles. (Ya hemos aludido a algunos síntomas de lo que aquí estamos apuntando en el curso de la investigación.) Y esto dura así hasta que otras nuevas violencias, o las antes oprimidas, vienen a derrotar a la violencia que instauraba hasta entonces el derecho; y así fundamentan uno nuevo para una nueva decadencia. Una nueva época histórica se alza así

sobre la quiebra de este ciclo —uno que, sin duda, está hechizado por las míticas formas del derecho—, sobre la suspensión, pues, del derecho y de la violencia en que se basa (como ellas en él); una violencia que es, sin más, la violencia del Estado. Si el dominio del mito ya aparece quebrado, por aquí y por allá, en lo presente, lo nuevo no se encuentra aún tan lejos como para hacer que una palabra expresada aquí contra el derecho se difumine sin más sin consecuencias. Pero si, en todo caso, más allá del derecho a la violencia le está asegurada su existencia como violencia pura e inmediata, queda así demostrado qué y cómo también se hace posible la violencia revolucionaria, y qué nombre hay que dar a la suprema manifestación de la violencia pura del ser humano. No resulta igualmente posible ni igualmente urgente para el hombre decidir cuándo esa violencia pura fue real en un caso en verdad determinante. Porque sólo la violencia mítica, pero no la divina, se deja conocer exactamente y en tanto que tal (aunque sea en efectos verdaderamente incomparables), por cuanto que la fuerza redentora propia de la violencia no se halla a la vista de los hombres. De nuevo están así a disposición de la violencia divina pura como tal todas las formas eternas que el mito bastardeó con el derecho. Ella es capaz de aparecer en la auténtica guerra, como en el juicio divino de la multitud respecto al criminal. Pero es sin duda reprobable toda violencia mítica, la instauradora de derecho, que se puede considerar como arbitraria. Siendo igualmente reprobable la mantenedora del derecho, la fatal violencia administrada que se halla puesta a su servicio. La violencia divina, insignia y sello, nunca medio de santa ejecución, se ha de calificar como imperante.

<FRAGMENTO TEOLÓGICO-POLÍTICO>[203]

Es el Mesías mismo quien sin duda completa todo acontecer histórico, y esto en el sentido de que es él quien redime, quien completa y crea la relación del acontecer histórico con lo mesiánico mismo. Por eso, nada histórico puede pretender relacionarse por sí mismo con lo mesiánico. Por eso, el Reino de Dios no es el *télos* de la *dynamis* histórica, y no puede plantearse como meta. En efecto, desde el punto de vista histórico, el Reino de Dios no es meta, sino que es final. Por eso mismo, el orden de lo profano no puede levantarse sobre la idea del Reino de Dios, y por eso también, la teocracia no posee un sentido político, sino solamente religioso. Haber negado con toda intensidad el significado político de la teocracia es el mayor mérito del libro de Bloch titulado *El espíritu de la utopía*[204].

El orden de lo profano tiene que enderezarse por su parte hacia la idea de la felicidad, y la relación de este orden con lo mesiánico es uno de los elementos esenciales de la filosofía de la historia. Con ello, da lugar a una concepción mística de la historia, cuyo problema es susceptible de exponer a través de una imagen. Si una flecha indica dónde está la meta en que actúa la *dynamis* de lo profano, y otra nos indica la dirección de la intensidad mesiánica, la búsqueda de la felicidad de la humanidad en libertad se alejará de dicha dirección mesiánica; pero así como una fuerza que recorre su camino puede promover una fuerza de dirección contraria, también el orden profano de lo profano puede promover la llegada del mesiánico Reino. Así pues, lo profano no es por cierto una categoría del Reino, sino una categoría (y de las más certeras) de su aproximación silenciosa. Pues en la felicidad, todo lo terreno se

dirige a su propio ocaso, que sólo en la felicidad puede encontrar, mientras que, por supuesto, la intensidad mesiánica inmediata, la perteneciente al corazón, del ser humano individual interno, pasa por la desdicha, por el sufrimiento. A la *restitutio in integrum* religiosa que conduce a la inmortalidad le corresponde una *restitutio in integrum* mundana que a su vez conduce a la eternidad de un ocaso; siendo por su parte la felicidad ritmo de eso mundano eternamente efímero, pero uno efímero en su totalidad, en su totalidad espacial y temporal, a saber, el ritmo de la naturaleza mesiánica. Pues la naturaleza es sin duda mesiánica desde su condición efímera eterna y total.

Perseguir esta condición efímera, incluso para aquellos niveles del hombre que son ya, como tal, naturaleza, es tarea de esa política mundial cuyo método ha de recibir el nombre de «nihilismo».

<1.>DOCTRINA DE LO SEMEJANTE[205]

El conocimiento de los ámbitos de lo «semejante» tiene un significado fundamental para esclarecer grandes sectores del saber oculto. Ese conocimiento se obtiene menos presentando semejanzas que hayamos encontrado que reproduciendo procesos que causan semejanzas. La naturaleza causa semejanzas; al respecto, no hay más que pensar en el mimetismo. Pero la mayor capacidad para producir semejanzas la tiene el ser humano. Tal vez ni una sola de sus funciones superiores no esté marcada decisivamente por la facultad mimética. Pero esta facultad tiene una historia, tanto en sentido filogenético como en sentido ontogénico. Por cuanto respecta a esto último, y a partir de muchísimos puntos de vista, su escuela es el juego. Los juegos infantiles están llenos, en efecto, de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. Y es que el niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento. La pregunta aquí más importante sería la siguiente: ¿cuál es el beneficio que le aporta al niño este aprendizaje del comportamiento mimético?

La respuesta supone la clara reflexión sobre el significado filogenético del comportamiento mimético. Para conocer tal significado, no basta con pensar en lo que hoy incluimos dentro del concepto de semejanza. Como es bien sabido, en otros tiempos el círculo vital que parecía hallarse dominado por la ley de la semejanza era mucho mayor. Se trataba del microcosmos y el macrocosmos, por no mencionar a este respecto sino una de las muchísimas versiones que la experiencia de la semejanza ha ido encontrando a lo largo de la historia. Todavía para nuestros

contemporáneos puede afirmarse lo siguiente: los casos en que se perciben de modo consciente semejanzas en la vida cotidiana son solamente una mínima parte de los casos casi innumerables que la semejanza determina de modo inconsciente. Así, las semejanzas percibidas de modo consciente (en algunos rostros, por ejemplo) son, en comparación con las innumerables semejanzas percibidas de modo inconsciente, o ni tan siquiera percibidas, como el colosal bloque submarino del iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua.

Estas correspondencias naturales adquieren su significado decisivo a la luz de la reflexión de que todas despiertan y estimulan esa facultad mimética que en el ser humano les responde. Hay que tener en cuenta a este respecto que ni las fuerzas miméticas ni los objetos miméticos permanecen inmutables a lo largo del tiempo, y que con el paso de los siglos la fuerza mimética (y, más adelante, con ella, la percepción mimética) ha desaparecido en ciertos campos, tal vez para derramarse en otros distintos. Y quizá no sea demasiado atrevida la conjetura de que, en su conjunto, hay una dirección claramente unitaria en lo que es el desarrollo histórico de esta misma facultad mimética.

A primera vista, la dirección tan sólo podría hallarse en la creciente decrepitud de dicha facultad. Pues es evidente que el mundo de percepción del ser humano moderno contiene muchas menos correspondencias mágicas que el de los pueblos antiguos o el de los primitivos. La cuestión es sólo la siguiente: ¿se trata en realidad de una extinción de la facultad mimética, o tal vez de una transformación que en ella misma ha tenido lugar? Sobre la posible dirección en que esa transformación podría hallarse se puede aprender algo, indirectamente, de la astrología. En cuanto investigadores de las tradiciones antiguas, tenemos que suponer a este respecto que hubo una patente configuración, un carácter auténtico de objeto mimético, donde hoy ni siquiera somos capaces ya de barruntarlo. Por ejemplo, en las constelaciones de los astros.

Para comprender este respecto, hay que entender el horóscopo ante todo como una totalidad originaria que la interpretación de carácter astrológico simplemente analiza. (La situación de los astros representa una unidad característica, y los caracteres de los diversos planetas sólo se conocen una vez que operan en ella.) Hay que suponer que los procesos del cielo eran imitables por las gentes de antaño, ya se tratara de colectivos o bien de individuos, y que esta concreta imitabilidad contenía la indicación de gestionar una semejanza existente. En dicha imitabilidad, mediante el ser humano, en la facultad mimética que el ser humano tiene, sin duda que hay que ver la única instancia que ha dado a la astrología su carácter empírico. Mas si el genio mimético fue en sí, realmente, una de las fuerzas determinantes de la forma de vida de los antiguos, no se puede evitar atribuir al recién nacido la plena posesión de dicho don (en especial, su asimilación a la figura cósmica del ser).

El instante del nacimiento, que aquí es lo decisivo, es un abrir y cerrar de ojos. Esto nos conduce a otra peculiaridad en el ámbito de la semejanza. Su percepción va ligada en cada caso a un chispazo. Pasa en seguida, aunque tal vez se pueda volver a obtener, pero, propiamente, es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones. La semejanza se ofrece con ello a la vista con idéntica fugacidad que una constelación astral. Así, la percepción de semejanzas parece ir ligada a un momento temporal, que es como adición de un tercer elemento; algo parecido a lo que experimenta el astrólogo en la conjunción de dos astros que es preciso captar en el instante. Siendo de otra manera, el astrónomo no obtendrá su recompensa pese a la agudeza de sus instrumentos de observación.

Baste la alusión a la astrología para volver comprensible el concepto no sensorial de semejanza. Por supuesto, tal concepto es relativo, significando que, en nuestra percepción, ya no poseemos eso que alguna vez hizo posible hablar de semejanza entre una constelación astral y un ser humano. Sin embargo, poseemos un canon de acuerdo con el cual puede darse claridad a la oscuridad

que está adherida al concepto no sensorial de semejanza. Un canon que sin duda es el mismo lenguaje.

Desde muy antiguo, se atribuyó una influencia sobre el lenguaje a una cierta facultad mimética. Sin embargo, esto sucedió sin el menor rigor, y sin pensar seriamente en un significado (y mucho menos en una historia) de la facultad mimética como tal. Especialmente, tales reflexiones se hallaban ligadas de modo estrechísimo al ámbito habitual (el sensorial) de la semejanza. Mas se le dio en todo caso al comportamiento imitativo su lugar en el surgimiento del lenguaje como elemento onomatopéyico. Si, como las personas inteligentes saben, el lenguaje no es un sistema convencional de signos, al intentar acercarse a él habrá que recurrir, una y otra vez, a los pensamientos rudos y primitivos que contiene la explicación onomatopéyica. La cuestión es la siguiente: ¿se puede elaborar esta explicación y adaptarla a un conocimiento más agudo?

En otras palabras: ¿se puede dar sentido a la frase de Leonhard cuando afirma en su libro *Das Wort*: «Cada palabra y también todo el lenguaje es onomatopéyica»[206]? La clave que vuelve transparente por completo esta tesis se encuentra justamente en el concepto de la semejanza no sensorial. Si ordenáramos las palabras de distintas lenguas que signifiquen lo mismo en torno al que es su significado, tendríamos que investigar cómo sucede el que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) sean semejantes a su significado. Naturalmente, esta idea es afín a las teorías místicas o teológicas del lenguaje, sin ser por ello ajena a la filología empírica. Sin duda, es bien sabido que las teorías místicas del lenguaje no se contentan con reflexionar sobre la palabra hablada, sino que también tratan la escritura. Y ahí resulta digno de atención que estas teorías nos expliquen la esencia de la semejanza no sensorial (tal vez mejor que ciertas conexiones fonéticas) mediante la relación de la imagen de las palabras o las letras con su significado o con quien les da nombre. Así, la letra *bêt* tiene, también, el nombre de una casa[207]. Por tanto, la semejanza

no sensorial es aquello que funda la conexión no sólo entre lo que dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y lo que se ha escrito. Y, en cada caso, de una manera completamente nueva, originaria e inderivable.

Sin embargo, la más importante de estas conexiones parece ser la última, aquella que se da entre lo escrito y lo dicho. Pues la semejanza aquí imperante sin duda es la menos sensorial comparativamente. Además es también la que más tarde se alcanza. Junto a ello, el intento de representarse su auténtica esencia apenas es posible llevarlo a cabo sin echar un vistazo a la historia de su surgimiento, por más impenetrable que resulte la oscuridad que aún hoy nos la oculta. La grafología más reciente nos ha enseñado a ver en la escritura imágenes o, quizá mejor, enigmas que esconden lo inconsciente de cada escritor. A este respecto hay que suponer que la facultad mimética que resulta expresada de esta manera en la actividad del escritor tuvo en todo caso la mayor importancia para lo que era el acto de escribir en los tiempos remotos en que surgió la escritura. Así, se ha convertido la escritura (al lado del lenguaje) en un archivo no sensorial de semejanzas, de correspondencias que no son sensoriales.

Este aspecto mágico (si se quiere decirlo de este modo) propio del lenguaje y la escritura no carece de conexión con otro aspecto, a saber, el semiótico. Más bien, todo lo mimético del lenguaje es intención fundada que sólo puede manifestarse en algo ajeno, en lo semiótico y comunicante del lenguaje, es decir, en su fondo. Con ello, el texto literal de la escritura resulta ser el fondo en que sólo el enigma se puede formar. Y así, el plexo de sentido que se esconde en los sonidos de la frase viene a ser el fondo desde el cual lo semejante ya puede manifestarse de pronto a partir de un sonido. Como esta semejanza no sensorial influye en toda lectura, en esta capa profunda se nos abre el acceso al doble sentido de la palabra «leer», y ello con su doble significado, el profano y el mágico. El alumno lee pues un libro, y el astrólogo el futuro en las estrellas. En

la primera frase, el leer no se divide en sus dos componentes. Pero sí en la segunda, que aclara el proceso en sus dos capas: el astrólogo lee la situación de los astros en el cielo; pero también sin duda, al mismo tiempo, lee el futuro a partir de ella, o bien el destino.

Si tal lectura a partir de las estrellas, las coincidencias o las vísceras fue en los primeros tiempos de la humanidad la lectura considerada en cuanto tal, y si además había intermediarios con una nueva lectura (tal como sucede con las runas), podemos suponer que ese talento mimético, que antes fue fundamento de la clarividencia, se fue desarrollando a lo largo de varios milenios en dirección al lenguaje y la escritura, y así creó en ellos el más perfecto archivo de semejanzas no sensoriales. De este modo, el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas. En otras palabras: la escritura y el lenguaje son aquello a lo que la clarividencia le ha cedido sus viejas fuerzas en el curso de la historia.

El ritmo, esa velocidad en la lectura o en la escritura que apenas se puede separar de este proceso, sería ya algo así como el esfuerzo, o quizá como el don, para lograr que pueda participar el espíritu en esa concreta medida del tiempo en que las semejanzas vienen a relucir por un instante a partir del flujo de las cosas, para volver después a sumergirse. Así, la vida profana (si no quiere dejar de comprender) comparte todavía con la vida mágica esto: que se halla sin duda sometida a un ritmo necesario, o a un instante crítico, que no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías.

APOSTILLA

El don de ver semejanzas que nosotros todavía poseemos no es nada más que un débil rudimento de la obligación, que era poderosa en otros tiempos, de hacerse en efecto semejante y comportarse de modo semejante. Y la desaparecida facultad de ese concreto hacerse semejante alcanzaba mucho más allá del pequeño mundo de percepción en que aún somos capaces de advertir semejanzas. Lo que hace milenios provocaba la situación de los astros en una vida humana, en el instante de su nacimiento, sucedía sin duda sobre la base de dicha semejanza.

<2.>SOBRE LA FACULTAD MIMÉTICA[208]

La naturaleza causa semejanzas. No hay más que pensar en el mimetismo. Pero la mayor capacidad de producir semejanzas la tiene el ser humano. El don de ver semejanzas que él posee no es sino un rudimento de la obligación, poderosa en otros tiempos, de volverse y comportarse de manera semejante. Tal vez, el ser humano no posea ninguna función superior que no se halle marcada decisivamente por esa misma facultad mimética.

Dicha facultad tiene una historia, tanto en el sentido filogenético como en el sentido ontogenético. Por cuanto a este último respecta, el juego es su escuela desde muchos puntos de vista. El juego infantil está lleno de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. El niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento. ¿Cuál es el beneficio que le aporta este aprendizaje de la facultad mimética?

La respuesta presupone el conocimiento del significado filogenético de la facultad mimética como tal. En efecto, no basta con pensar en lo que hoy incluimos dentro del concepto de semejanza. Como se sabe, en otros tiempos el círculo vital que parecía hallarse dominado por la ley de la semejanza era muy amplio; la semejanza gobernaba tanto el microcosmos como el macrocosmos. Pero esas correspondencias naturales obtienen su peso auténtico con el conocimiento de que todas ellas despiertan y estimulan la facultad mimética, que en el ser humano les responde. Hay que tener en cuenta que ni las fuerzas miméticas ni los objetos miméticos siguen siendo los mismos en el curso de los milenios transcurridos. Más bien, es preciso suponer que el don de

producción de semejanzas (por ejemplo, en las danzas, cuya función más antigua ya era ésa) y también, por tanto, el don de conocer las semejanzas, han cambiado en el curso de la historia.

La dirección que orienta dicho cambio parece estar marcada por la creciente decrepitud de la facultad mimética como tal, pues resulta evidente que el mundo de percepción propio del hombre moderno ya apenas contiene unos pocos restos de esas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos. La cuestión es si se trata de la decadencia de esta facultad o más bien de su transformación. Sobre la concreta dirección en que esa transformación podría hallarse se puede aprender algo indirectamente de la astrología.

Hay que suponer que, en un pasado remoto, los procesos del cielo formaban parte de aquellos que se consideraban imitables. Así, tanto en la danza como en otros muchos de los actos de culto se podía causar una imitación de dicho tipo, y también se podía gestionar una semejanza de ese tipo. Pero si el genio mimético fue realmente una fuerza determinante en el modo de vida de los antiguos, no es difícil imaginarse que se veía al recién nacido en posesión plena de este don, y en especial completamente asimilado a la figura cósmica del ser.

La alusión al ámbito astrológico puede proporcionar sin duda alguna un primer apoyo para lo que hay que entender por el concepto no sensorial de semejanza. Ciertamente, en nuestra existencia ya no se encuentra lo que hizo posible en otros tiempos el hablar de dicha semejanza y, muy especialmente, producirla. Sin embargo, también nosotros poseemos cierto canon de acuerdo con el cual podemos aclarar qué significa la semejanza que no es sensorial. Y ese canon es el del lenguaje.

Ya desde antiguo se ha atribuido en cuanto tal a la facultad mimética cierta influencia respecto del lenguaje. Pero esto se dio sin gran rigor: sin pensar un ulterior significado (y mucho menos aún en una historia) de lo que es la facultad mimética. Sobre todo, esas reflexiones iban ligadas del modo más estrecho al ámbito habitual,

sensorial, de la semejanza. Y aun, en todo caso, bajo el nombre de lo onomatopéyico se dio un lugar al comportamiento imitativo en el surgimiento del lenguaje. Si el lenguaje, como sin duda resulta evidente, no es un sistema convencional de signos, habrá una y otra vez que recurrir a pensamientos que se nos presentan en la más primitiva de sus formas como explicación onomatopéyica. La cuestión es, por tanto, la siguiente: ¿se puede elaborar esta explicación y adaptarla a un mejor conocimiento?

Se ha dicho al respecto que «cada palabra, y todo el lenguaje, es onomatopéyica[209]», pero resulta difícil precisar el programa que podría contener esta frase. En todo caso, el concepto de semejanza no sensorial nos ofrece alguna indicación. Si ordenáramos las palabras de lenguas diferentes que significan lo mismo, puestas en torno a su significado, deberíamos investigar la manera en que todas ellas (que a menudo no guardan la menor semejanza) son semejantes a su significado. Sin embargo, este tipo de semejanza es preciso exponerlo no sólo al hilo de las relaciones de las palabras procedentes de lenguas diferentes con un único y mismo significado. Pero esto, al igual que la reflexión, no puede limitarse a la palabra hablada, sino que también tiene que ver con la palabra escrita. Y ahí resulta digno de atención que ésta, a través de la relación de su imagen con su significado, ilumine la esencia de la semejanza no sensorial, y con más precisión en ciertos casos que como lo hace la palabra hablada. Pues es la semejanza no sensorial lo que viene a fundar las conexiones no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y aquello que se ha escrito.

La grafología, por su parte, nos ha enseñado a ver en la escritura imágenes que lo inconsciente del escritor ha escondido en ella. Y hay que suponer que el proceso mimético que se expresa de dicha manera en la actividad del escritor tuvo sin duda la mayor importancia para lo que es el acto de escribir en los tiempos remotos en que surgió la escritura. Así, la escritura se ha convertido (junto al

lenguaje) en un fiel archivo de las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias.

Este aspecto del lenguaje y de la escritura no carece de conexión con otro aspecto, a saber, el semiótico. Más bien puede decirse que todo lo mimético del lenguaje solamente puede manifestarse en un tipo concreto de portador (al igual que la llama). Y ese portador es lo semiótico. De manera que el plexo de sentido que forman las palabras o las frases es justamente ese portador a cuyo través la semejanza se nos manifiesta de repente. Pues su producción por los hombres, del mismo modo que su percepción, se encuentra ligada en muchos casos (y en los más importantes) a un chispazo. Pasa como él, a toda prisa. Y, sin duda, no es inverosímil que la rapidez del escribir y del leer, por su parte, intensifique la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito propio del lenguaje.

«Leer lo nunca escrito». Esa lectura es la más antigua: leer antes del lenguaje, a partir de las vísceras, o de las danzas o de las estrellas. Más adelante se utilizaron los intermediarios de una nueva lectura, como son las runas y los jeroglíficos. Y parece fácil suponer que éstas fueron las concretas estaciones a través de las cuales fue pasando, al ámbito de la escritura y el lenguaje, ese talento mimético que en otros tiempos era el fundamento de una praxis oculta. De este modo, el lenguaje vendría a ser el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial: un medio al que las fuerzas anteriores de producción y percepción mimética se fueron transvasando por completo hasta liquidar las de la magia.

EXPERIENCIA Y POBREZA[210]

En nuestros libros escolares figuraba la fábula del anciano que, en su lecho de muerte, les explica a sus hijos que en su viñedo hay un tesoro oculto. No tienen más que desenterrarlo. Los hijos excavaron, pero no encontraron el tesoro. Cuando llegó el otoño, el viñedo era ya el más productivo de todo el país. Y, entonces, los hijos comprendieron que su padre les había legado una experiencia: la riqueza no está en el oro, sino en el esfuerzo[211]. En efecto, esas experiencias las han ido esgrimiendo ante nosotros, amenazándonos o tranquilizándonos, mientras crecíamos: «Jovenzuelo, ya te llegará el turno de hablar», «Ya lo comprenderás[212]», se nos decía. Ahí estaba muy claro qué representaba la experiencia: los mayores se la daban a los jóvenes. De manera concisa: con la autoridad de la edad, con refranes; de modo más prolijo: con su locuacidad y con historias; contando a veces cuentos de otros países, junto a la chimenea, delante de los hijos y los nietos. ¿Qué fue de todo eso? ¿Dónde podemos encontrar a alguien que sepa aún relatar bien algo? ¿Dónde hay moribundos que digan frases que pasen de generación en generación, al modo de un anillo? ¿Quién se acuerda ahora de un refrán? ¿Y quién intentará despachar a la juventud apelando así a su experiencia?

Pues no; está muy claro que la cotización de la experiencia se ha venido abajo, y ello además en una generación que, entre 1914 y 1918, ha hecho una de las experiencias más tremendas de la historia. Tal vez esto no sea tan extraño como parece a primera vista. ¿No se pudo observar ya por entonces que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable,

sino mucho más pobre. Lo que diez años después se derramó en la riada de libros que tratan de la guerra era cualquier cosa menos experiencia transmitida como siempre lo fue, de boca en boca. Pero eso no era extraño. Pues ninguna experiencia fue desmentida con más rotundidad que las experiencias estratégicas a través de la guerra de trincheras, o las experiencias económicas mediante la inflación; las experiencias corporales por el hambre; las experiencias morales por los que ejercían el gobierno. Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano.

Una miseria completamente nueva cayó sobre los hombres con el despliegue formidable de la técnica. Pero el reverso de dicha miseria es la sofocante riqueza de ideas que se ha difundido entre la gente (o que, más bien, se le vino encima) con la consiguiente reanimación de la astrología y el yoga, de la *Christian science* y la quiromancia, del vegetarianismo y de la gnosis, de la escolástica y el espiritismo. Pues, en efecto, aquí no ha tenido lugar una verdadera reanimación, sino una forma de galvanización. Pensemos al respecto en aquellas grandes pinturas de Ensor en las que las calles de las grandes ciudades aparecen llenas de monstruos: burgueses con disfraces de carnaval, máscaras desfiguradas por la harina, coronas de oropel sobre la frente. Estos cuadros tal vez no sean otra cosa que un reflejo del terrible y caótico renacimiento en que tantos han puesto sus esperanzas. Pero aquí se muestra con claridad que nuestra pobreza en experiencia es tan sólo una parte de la gran pobreza, que ahora ha vuelto a recibir un rostro, tan agudo y exacto como el de los mendigos medievales. Porque, ¿qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella? Adonde conduce simular experiencia nos lo ha dejado demasiado claro esa horrible mezcla de varios estilos y cosmovisiones del pasado siglo, como para que no consideremos

honorable admitir nuestra pobreza. Pues sí, admitámoslo; esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie.

¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo de barbarie, positivo. ¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante. Entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa. Querían una tabla de dibujo, pues eran constructores. Un constructor de este tipo fue Descartes, que para comenzar su filosofía no quería otra cosa que tener una sola certidumbre: «Pienso, luego existo». Einstein fue también un constructor de este tipo, al que, de repente, no le interesó ya de toda la física más que una pequeña discrepancia entre las ecuaciones establecidas por Newton y las experiencias de la astronomía. En esta acción de comenzar desde el principio pensaban los artistas cuando se inspiraron en la matemática y construyeron el mundo a partir de formas estereométricas, tal como lo hicieron los cubistas, o al basarse en los ingenieros, como en el caso de Klee. Pues las figuras de Klee aparecen como diseñadas sobre una tabla de dibujo, y la expresión de sus gestos obedece en todo al interior, como la carrocería de un buen automóvil a las necesidades del motor. Al interior más que a la interioridad: esto es sin duda lo que las hace bárbaras.

Tanto aquí como allá, las mejores cabezas ya llevan mucho tiempo sacando conclusiones de estas cosas. Y su rasgo más característico es la total falta de ilusiones sobre nuestra época y, junto a ello, su entera aceptación, sin abrigar reservas frente a ella. Tanto si el poeta Bertolt Brecht afirma que el comunismo no es el justo reparto de la riqueza, sino de la pobreza, como si Adolf Loos (el precursor de la moderna arquitectura) declara por su parte: «Escribo solamente para aquellos capaces de sentir a la manera

moderna… No para personas que se consumen en el anhelo del Renacimiento o el rococó[213]». Un artista tan complejo como el pintor Paul Klee, y uno tan programático como Loos, se apartan de la imagen propia del hombre tradicional, siempre solemne y noble, adornado con todas las diversas ofrendas del pasado, para dirigirse por su parte al contemporáneo desnudo que, gritando como un recién nacido, se encuentra en los sucios pañales de esta época. Nadie lo ha saludado con mayor alegría que Paul Scheerbart[214]. Algunas de sus novelas, vistas desde lejos, se parecen a las de Jules Verne, pero, a diferencia de las de éste (en las cuales siempre pequeños rentistas ingleses o franceses viajan por el espacio en sus extravagantes vehículos), Scheerbart se interesa por la cuestión de en qué criaturas completamente nuevas, dignas sin duda alguna de estudio y de amor, han convertido nuestros telescopios, nuestros aviones y nuestros cohetes a los seres humanos anteriores. Por lo demás, ya estas criaturas tienen lenguaje completamente nuevo: lo decisivo en él es la tendencia a lo voluntariamente constructivo, en contraposición a lo orgánico. Tendencia inconfundible en el lenguaje de los seres humanos ideados por Scheerbart (es decir, de sus personajes, ya que éstos rechazan toda semejanza con los hombres, el principio mismo de todo humanismo). Incluso en sus nombres: Sofanti, Peka, Labu…, así se llaman los personajes en el libro que lleva por título el nombre de su protagonista: *Lesabéndio*. También los rusos dan hoy a sus hijos unos nombres «deshumanizados»: Octubre, por el mes de la revolución; Piatiletka, en referencia al plan quinquenal; Aviajim, por una compañía de aviación. No se trata aquí de una renovación técnica del lenguaje, sino de su completa movilización al servicio de la lucha o el trabajo; en todo caso, al servicio del cambio de la realidad, no de su descripción.

Por eso Scheerbart, por volver a él, da una enorme importancia al hecho de alojar a sus personajes (y de acuerdo además con su modelo igualmente a sus conciudadanos) en viviendas que sean adecuadas a la posición social que ocupan: en unas casas móviles

de cristal, tal como Loos y Le Corbusier ya han hecho. No en vano el cristal es un material bien duro y liso, en el que nada puede ser fijado. También es un material muy frío y sobrio. Las cosas de cristal no tienen «aura». El cristal es el enemigo del misterio, y es también enemigo de la propiedad. El gran poeta André Gide dijo una vez: cada cosa que quiero poseer deja al tiempo de serme transparente. ¿Las personas como Scheerbart sueñan con casas de cristal porque son partidarias de una nueva pobreza? Tal vez una cierta comparación diga más aquí que la teoría. Cuando entrabas en la habitación burguesa de los años ochenta, la impresión más fuerte, pese a todo el confort que tal vez irradiara, era: «aquí no se te ha perdido nada». Y aquí no se te ha perdido nada, pues aquí no hay rincón alguno en el que el habitante no haya dejado sus huellas: en los estantes, mediante las figuritas; en el sillón acolchado, mediante las mantitas; en las ventanas, mediante las cortinas; ante la chimenea, mediante la pantalla. Una hermosa frase dicha por Bertolt Brecht viene aquí en nuestro auxilio; dice, «¡Borra las huellas!». Dicha frase es el estribillo del primer poema de *Ausdem Lesebuch für Städtebewohner*[215]. En la habitación burguesa, el comportamiento contrario se ha vuelto costumbre. Y, a la inversa, el *intérieur* obliga a su habitante a aceptar el máximo de costumbres, las cuales hacen justicia más al *intérieur* que a su habitante. Esto lo entiende cualquiera que recuerde la absurda situación a que los habitantes de todos esos aposentos de felpa iban a parar cuando algo se rompía en la casa. Incluso su manera de enfadarse (podían interpretar virtuosamente este afecto, que va desapareciendo poco a poco) era ante todo la reacción de una persona a la cual le hubieran borrado «la huella de sus días terrenales[216]». Y esto es sin duda lo que han llevado a cabo Scheerbart con su cristal y la Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que es muy difícil dejar huellas. «De acuerdo con lo dicho», explicó Scheerbart hace ya veinte años, «podemos hoy hablar de una nueva “cultura de cristal”. Este nuevo entorno de cristal transformará por completo al ser

humano. Pero ahora hay que desear que la nueva cultura de cristal no encuentre demasiados enemigos[217]».

Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahítos y cansados. Nadie se siente pues más afectado que ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis muy cansados, porque no concentráis todos vuestros pensamientos alrededor de un plan sencillo y grandioso». Al cansancio le sigue siempre el sueño, y no es nada raro que el sueño compense la tristeza y desaliento del día, y muestre realizada esa vida sencilla y grandiosa para la cual, durante la vigilia, nos faltan las fuerzas. Al respecto, la vida del ratón Mickey es uno de esos sueños de los seres humanos de nuestros días. Esa vida está llena de prodigios que no sólo superan a los prodigios técnicos, sino que, además, se ríen de ellos. Pues lo más llamativo es que ellos surgen sin maquinaria, improvisadamente, desde el cuerpo mismo del ratón, de sus amigos y sus perseguidores; desde los más cotidianos de los muebles, igual que de los árboles, de las nubes o el mar. La naturaleza y la técnica, el primitivismo y el confort, se han unido aquí ya por completo; y dado que la gente se ha cansado de ese sin fin de complicaciones propias de la vida cotidiana y percibe la meta de la vida como el punto de fuga lejanísimo de una perspectiva infinita de medios, le parece redentora una existencia que se satisface en cada momento de la manera más simple y más sencilla y, al mismo tiempo, la más confortable; aquella en la cual un automóvil no pesa un gramo más que un sombrero de paja, y en la que los frutos de los árboles se redondean con tanta rapidez como las barquillas de los globos. Pero ahora vamos a apartarnos, a dar un paso atrás.

Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdido uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos en la casa de préstamos por la centésima parte de su valor, a cambio de la calderilla de lo «actual». Nos espera a la puerta la crisis económica, y tras ella una sombra, la próxima guerra. Aguantar hoy se ha convertido en cosa de unos pocos poderosos, que Dios sabe que no son más humanos que la mayoría; suelen ser más bárbaros, pero no en la buena forma. Y los otros tienen que arreglárselas, una vez más, con poco. Recurren a los hombres que han hecho su causa de lo completamente nuevo y que, además, lo basan en el conocimiento y la renuncia. En sus edificios, sus cuadros y sus historias, la humanidad se prepara para sobrevivir a la cultura, si es que esto le fuera necesario. Y lo más importante es que lo hace riendo. Y tal vez esa risa pueda sonar bárbara en uno u otro sitio. Bueno. El individuo puede ceder a veces un poco de humanidad a esa masa que, un día, se la devolverá con intereses.

JOHANN JAKOB BACHOFEN[218]

I

Hay profecías científicas. Sería fácil distinguirlas de las predicciones científicas, las cuales, por ejemplo, son previsiones exactas en el orden natural, o también en el orden económico. Las profecías científicas merecerían este nombre en tanto que un sentimiento de las cosas futuras más o menos pronunciado inspira determinadas investigaciones que por sí mismas en nada se separan de los marcos generales de la ciencia. Dichas profecías, en efecto, dormitan en estudios especializados, ocultas al gran público, y la mayor parte de sus autores no son considerados precursores, ni por sí mismos ni ante la posteridad. Rara vez, y tarde, alcanzan la gloria, tal como le acaba de suceder a Bachofen.

En todo caso, estos autores no le han faltado a ningún movimiento intelectual, incluidos también los más recientes, que prefieren proclamar sus afinidades artísticas y literarias antes que hablar con claridad de los que son sus precursores científicos. Recordemos por ejemplo, a este respecto, el surgimiento del expresionismo. Éste se apresuró a reunir sus testigos artísticos electos: a saber, Grünewald y El Greco, teniendo a Marlowe y a Lenz como sus padrinos literarios. Mas ¿quién se acordó entonces de que a principios de siglo dos sabios vieneses pusieron manos a la obra para realizar, a través de un trabajo metódico que no debía salir del marco de su ciencia, la cimentación de los mismos valores visuales que sólo una década después iban a inspirar a los expresionistas *avant la lettre* más osados? Uno de esos sabios fue Alois Riegl, que en su libro sobre *Las artes y los oficios de la*

decadencia romana acertó a refutar la presunta barbarie artística de la época de Constantino el Grande[219]; el otro fue Franz Wickhoff, que con su edición de *El Génesis de Viena* nos llamó la atención sobre los primeros miniaturistas medievales, que tuvieron una fuerte difusión precisamente con el expresionismo[220].

Hay que recordar este tipo de ejemplos para comprender el reciente retorno a Bachofen. Mucho antes de que los símbolos arcaicos, el culto y la magia mortuorios y los ritos de la tierra hubieran llamado la atención no sólo de los exploradores de la mentalidad primitiva, sino también de los psicólogos freudianos y de la gente culta en general, un sabio suizo había elaborado una interpretación de la prehistoria que rechazaba todo cuanto el sentido común del siglo XIX había imaginado sobre los orígenes de la religión y de la sociedad. Con el paso del tiempo, esta interpretación, que pone en primer plano las fuerzas irracionales en su significado cívico y metafísico, resultó muy interesante para los teóricos fascistas; pero también atrajo a los pensadores marxistas por su sugestiva evocación de una primera forma de sociedad comunista justo en los comienzos de la historia. Con ello, Bachofen, que durante toda su vida, y más allá de ella, sólo fue considerado como un sabio de un mérito más o menos seguro, ha podido ver cómo, en estos últimos lustros, se ha ido revelando el aspecto profético de su obra. Como un volcán cuyo potente cono ha sido provocado por fuerzas subterráneas, que desde entonces han dormitado mucho tiempo, la obra de Bachofen ha presentado durante medio siglo una masa imponente, y sin embargo apagada, hasta que una nueva manifestación de las fuerzas que la habían engendrado logró cambiar su aspecto y llamar la atención de los curiosos.

II

Cuando en 1859 publicó en Basilea su *Ensayo sobre los símbolos funerarios de los antiguos*[221], Bachofen ya no era un principiante. Pero en la decena aproximada de obras que la precedieron no había mucho más de treinta páginas que dieran testimonio de los intereses que, desde ese momento, se manifestaron de modo impetuoso. El autor de este ensayo arqueológico solamente se había pronunciado sobre cuestiones de derecho e historia de Roma; y ni siquiera tenía formación de arqueólogo. Ni sus estudios ni sus aficiones, sino un giro en su vida de solitario viajero lo condujo al camino que ya nunca iba a abandonar. Bachofen mismo alude justamente a este giro ya en las primeras palabras del libro. Recordando el descubrimiento de un columbario antiguo en el 1838, Bachofen nos relata la visita que le hizo cuatro años después: «La impresión que me produjo el aspecto de este rincón de la paz eterna fue en verdad muy profunda, pues yo no conocía rincones semejantes, salvo dos excepciones… A estas visitas debo el primer impulso hacia el estudio del mundo que es propio de las tumbas antiguas, que después me ha llevado dos veces más a Italia, y que ha encontrado nuevos temas en Grecia… El curso de los siglos, con todas las novedades que trae consigo, no ha afectado apenas a las tumbas, ni tampoco a su culto… El significado poderoso que el viejo mundo de las tumbas hace suyo por este carácter de estabilidad inmutable aumenta más aún al revelarnos bellísimos aspectos del espíritu de la Antigüedad. Si otras partes de la historia de la cultura antigua pueden capturar al pensamiento, el estudio de las necrópolis se insinúa en las profundidades de nuestro corazón, con lo que no sólo aumenta nuestro saber, sino que, al mismo tiempo, se dirige a las aspiraciones más profundas. Siempre que se ha presentado la ocasión, he retenido este aspecto de las cosas recordando los pensamientos cuya plenitud y majestad, justo en estos rincones de la muerte, es accesible al símbolo, pero no a la palabra[222]».

Con ello, el método de las investigaciones de Bachofen queda establecido de repente, consistiendo en situar el símbolo a la base del pensamiento y de la vida de la época antigua. Más adelante, en

su ensayo sobre *El oso en las religiones de la Antigüedad*, nos dice Bachofen: «Lo importante es estudiar aisladamente cada símbolo. Aunque, llegado un día, se eche a perder y se convierta sólo en un atributo, sus orígenes lo muestran fundado en sí mismo, dotado de un preciso significado. Y así conviene examinarlo; su entrada en el culto y su atribución a diversas deidades no hay que considerarlas sino en segundo lugar[223]». Esto por cuanto respecta a la religión. Pero incluso, con tanta más razón, todo aquello mediante lo cual ha contribuido Bachofen al conocimiento del arte antiguo se basa justamente en su noción de símbolo. Con ello se ha podido aproximar a Bachofen a Winckelmann y decir: «Winckelmann le hizo comprender la fuerza silenciosa de la imagen[224]». Pero Winckelmann permaneció ajeno siempre al mundo del símbolo. Así, en cierta ocasión, escribió lo siguiente: «Tal vez pase un siglo antes de que un alemán siga el camino que he seguido yo y sienta las cosas tal como yo las he sentido[225]». Si Bachofen cumplió esta profecía, fue del modo más inesperado.

III

Bernoulli dijo algo muy afortunado al hablar de ese claroscuro que reina en las investigaciones de Bachofen. Se podría estar tentado de explicarlo por el declive del romanticismo, cuyas últimas manifestaciones luchan con las primeras que ya anuncian la llegada del positivismo, situación de la cual la filosofía de Lotze nos ofrece un aspecto estremecedor. Sin embargo, pensamos que aquella palabra invita a otra interpretación. Pues por vastas y minuciosas que sean las explicaciones de Bachofen, en ellas nada hay que nos recuerde los procedimientos de los positivistas. El claroscuro que acoge ahí al lector es más bien el que reina en la caverna platónica, en cuyas paredes se dibujan lo que son los contornos de las ideas, o la luz indistinta que planea sobre el reino de Plutón. Las dos posibilidades son correctas, pues el culto de la muerte, que les da

su ideal significado a los objetos preferidos de Bachofen, ha impregnado la imagen de la Antigüedad en su conjunto, mientras que las ideas mitológicas evolucionan a través de sus escritos, majestuosas e incoloras como sombras.

Por lo demás, a estas ideas les sucede lo mismo que a las necrópolis romanas, respecto de las cuales esculpió Bachofen este *motto*, al igual que si fuera una medalla: «Quien se acerca a ellas cree descubrirlas[226]». O, también, su expresión que desafía toda traducción: *die imbeweinte Schopfung*[227], la creación a cuya desaparición no sigue llanto alguno. Ella sale sin más de la materia, mas la palabra *Stoff* (estofa) se refiere a la materia densa, espesa y compacta. Ella es el agente de esa general promiscuidad de la que la cultura más antigua lleva la impronta, al modo de una hetaira. De tal promiscuidad no están exentas la vida y la muerte mismas; ellas se confunden, en efecto, en constelaciones efímeras, de acuerdo con el ritmo que mece toda esta creación. Tampoco en este orden verdaderamente inmemorial recordará la muerte ninguna clase de destrucción violenta. La Antigüedad la considera siempre en relación con un más o un menos en comparación con la vida. El espíritu dialéctico de esa concepción ha sido pues, en el más alto grado, el espíritu propio de Bachofen. Puede decirse incluso que la muerte era para él clave de cualquier conocimiento, conciliando justamente los principios que en el movimiento dialéctico se oponen. Así, Bachofen es, a fin de cuentas, un mediador prudente en lo que son naturaleza e historia: lo que ha sido histórico, recae finalmente por la muerte en el dominio de la naturaleza; y aquello que ha sido natural, recae finalmente por la muerte en el que es el dominio de la historia. No hay pues que sorprenderse si Bachofen evoca reunidas a la naturaleza y a la historia en esta confesión de fe goetheana: «La ciencia natural de aquello que ha llegado a ser es el gran principio sobre el cual reposa todo conocimiento verdadero, como todo progreso verdadero».

IV

Patricio de una antigua familia de Basilea, Bachofen se consideraría como tal durante toda su vida. El amor a su patria, confundiéndose con las que fueron sus predilecciones científicas, lo condujo a ese bello estudio sobre la nación licia, que es como un casto y tímido homenaje a su nativa confederación helvética. La independencia que esos dos pequeños países salvaguardaron tan celosamente en el curso de su historia constituía a los ojos de Bachofen la más reconfortante analogía. Por lo demás, era la piedad lo que Bachofen consideraba comunes a ambos, así como ese amor por el terruño que «en los confines de los valles y de los países pequeños llena los corazones con una fuerza que los habitantes de las vastas llanuras desconocen[228]». Esta consciencia cívica jamás habría podido alcanzar en Bachofen un vigor tan grande si no hubiera estado hondamente impregnada de sentimiento ctónico. Nada más característico desde este punto de vista que el modo en que Bachofen nos relata la historia del milagro concedido a los ciudadanos de Megara. «Al abolir la monarquía, el Estado atravesó un período inquieto, por lo que se dirigieron a Delfos a preguntar cómo establecer los destinos de la comunidad. La respuesta fue que consultaran a la mayoría. E, interpretando esta indicación, se sacrificó una garza a los muertos en el pritaneo. He ahí una mayoría que no convendría a la democracia actual[229]».

Bachofen insiste en el mismo sentido sobre el origen de la propiedad inmobiliaria, inapreciable testimonio de la conexión entre el orden cívico y la muerte. «Es mediante la losa sepulcral como se formó el concepto de lo *sanctum*, de la cosa inmóvil y ya inamovible. Así constituido, vale desde entonces también para los mojones de frontera y para los muros, que por lo tanto forman, junto con las losas sepulcrales, el conjunto de las que son ressanctae[230]».

Bachofen escribió estas frases en el texto de su autobiografía. Muchos años más tarde, en la cumbre de su vida, se hizo construir en Basilea una gran casa parecida a una torre con la inscripción

siguiente: *Moriturosat*[231]*!* Como se casó poco tiempo después, nunca llegó a vivir en esta casa. Pero es justamente en esta circunstancia en donde se ha pretendido encontrar una fiel imagen de lo que constituye aquella polaridad de *vita et mors* que dirigió su entero pensamiento y que reinó en su vida.

V

Bachofen practicaba la ciencia al modo de un gran señor. Ese tipo señorial de sabio, que Leibniz inauguró de forma espléndida, debería estudiarse hasta alcanzar a nuestros días, en los que ha engendrado espíritus tan nobles e interesantes como el de Aby Warburg, fundador de la biblioteca que lleva su nombre y que se acaba de trasladar de Alemania a Inglaterra. Menos visible que los grandes señores de la literatura, el primero de los cuales es Voltaire, esta línea de sabios ha tenido influencia decisiva, siendo en su orden, más que en el de Voltaire, donde se inscribe Goethe, cuya actitud representativa e incluso protocolaria se basaba más en sus aspiraciones científicas que en su misma condición de poeta. La actividad de estos espíritus, que siempre ofrece algún aspecto «diletante», gusta de ejercitarse en los territorios limítrofes de distintas ciencias, soliendo estar exenta de toda obligación profesional. En lo que hace al aspecto doctrinal, es sabido que Goethe se encontraba en situación difícil respecto de los físicos de su tiempo. Bachofen nos ofrece una impresionante analogía en todos estos puntos. La misma actitud altiva y soberana; el mismo desprecio de las demarcaciones convencionales entre ciencias; la misma resistencia ejercida por parte de los demás científicos. Una semejanza que no desaparece al examinar las circunstancias secundarias, pues ambos se encontraban en posesión de un aparato científico potente. Si Goethe iba tomando por todas partes contribuciones a sus vastas colecciones, Bachofen fue poniendo sus grandes riquezas no tan sólo al servicio de una documentación, sino

también de un museo privado que lo hizo independiente en gran medida del apoyo de otros.

No hay duda de que esta privilegiada situación provocó otro tipo de consecuencias también para Bachofen. Al atacar a Newton, Goethe no tuvo menos problemas que Bachofen al desencadenar en los últimos tiempos de su actividad (con el caso de *El mito de Tanaquil*, l870)[232] su famosa polémica contra Mommsen, no sólo con objeto de refutar su espíritu tan positivista (lo cual pudo haber hecho victoriosamente), sino también, al tiempo, para poner en cuestión que Mommsen fuera un maestro en la crítica de las fuentes. Se siente uno tentado de ver en el debate una especie de prólogo del que unos años más tarde la ciencia positivista, en la persona de Wilamowitz-Mollendorff, dirigió contra Nietzsche como autor de *El nacimiento de la tragedia*. En todo caso, en estos dos conflictos, el agresor sería derrotado: Bachofen fue vengado de la ciencia por Nietzsche. (No parece que hubiera relación directa entre uno y otro; lo que a este respecto se puede decir ha sido expuesto con rigor por Charles Andler[233].) La independencia señorial de su situación no compensó a Bachofen por su aislamiento. El rencor que se oculta en la polémica abierta contra Mommsen es el mismo que un día se reveló en estos términos: «Nadie es más calumniado que el que establece los vínculos que hay entre el derecho y otras formas de vida, rompiendo así el aislamiento en que se acostumbra situar a cada materia y cada pueblo. Se pretende ahondar en las investigaciones limitándolas. Pero este método conduce a una concepción superficial y carente de espíritu, y además engendra la obsesión por una actividad meramente exterior, cuya máxima expresión es la fotografía de manuscritos[234]».

VI

Bachofen bebía de las fuentes románticas, pero éstas no llegaron hasta él sin haber pasado antes por ese gran filtro que constituye

como tal la ciencia histórica. Su maestro, Karl von Savigny, profesor de derecho en la universidad de Gotinga, pertenecía a ese espléndido equipo científico que se situó entre la época de la pura especulación romántica y la de un positivismo autosatisfecho. En las *Notas autobiográficas* que escribió Bachofen en el 1854 para su maestro existen sin duda muchos acentos románticos, y, antes que nada, un enorme respeto por los orígenes que le hace decir: «Si en otro tiempo el fundador de Roma fue presentado como un verdadero Adán itálico, después de mi estancia en Roma yo vería en él más bien una figura muy moderna, y en Roma el término y ocaso de un milenario período cultural[235]».

El pronunciado respeto por el origen de las instituciones era uno de los rasgos acusados de la «escuela histórica del derecho», cuyo animador fue Savigny[236]. Por más que éste permaneciera al margen del conjunto del movimiento hegeliano, Savigny basaría su propia doctrina en un célebre pasaje de la introducción a la *Filosofía de la historia* de Hegel. Se trata de la definición del concepto de *Volksgeist*, es decir, del espíritu de cada pueblo, que, de acuerdo con Hegel, le confiere una impronta común a su arte, a su moral, a su religión, a su ciencia y también a su sistema jurídico. Esta concepción, cuyo valor científico se ha revelado dudoso, fue modificada por Bachofen de manera bastante singular. Sus estudios jurídicos y arqueológicos le prohibían entender el derecho de la Antigüedad como una unidad última, plenamente irreductible, y creyó por su parte encontrarle una base de carácter menos impreciso que la del espíritu del pueblo. Con ello, junto a la revelación de la imagen como un mensaje del país de los muertos se sitúa aquí para Bachofen la revelación del derecho como una construcción sobre la tierra cuyas raíces subterráneas (de profundidad inexplorada) se encuentran formadas por los usos y por las costumbres religiosas propias del mundo antiguo. La disposición y estilo característicos de dicha construcción eran bien conocidos, pero nadie hasta entonces había estudiado su subsuelo. Y es lo que hizo Bachofen con su gran obra sobre el matriarcado.

VII

Hace ya mucho tiempo se ha observado que rara vez los libros más leídos son también los que ejercen mayor influencia. Nadie ignora que sólo una ínfima parte de quienes hace cincuenta o sesenta años se apasionaron por el darwinismo habían leído *El origen de las especies*, ni que *El capital* está muy lejos de haber pasado por las manos de todos los marxistas. La misma observación se impone para la obra maestra de Bachofen, *El matriarcado*[237]. Y esto no es sorprendente, ya que tan voluminoso libro es difícil de leer y está lleno de citas en griego y latín de unos autores la mayor parte de los cuales son desconocidos hasta para el público culto. Pero sus ideas principales se han expandido hacia fuera del texto, lo cual se ha visto facilitado por la imagen (a un tiempo romántica y precisa) de la era matriarcal que Bachofen dibuja. Pues para Bachofen el orden familiar establecido de la Antigüedad a nuestros días, y que se caracteriza por el dominio del *pater familias*, estuvo precedido de otro orden que confería a la madre la autoridad familiar en su conjunto. Dicho orden era además muy diferente del orden patriarcal, tanto desde el punto de vista jurídico como desde el punto de vista sexual. De manera que todo parentesco y, por lo tanto, toda sucesión se encontraban establecidos por la madre, que acogía en su casa a su marido (o a varios maridos, en los primeros tiempos de esa era). Aunque las pruebas que presenta *El matriarcado* en favor de estas tesis se dirigen sobre todo a los historiadores o a los filólogos, han sido los etnólogos quienes se han planteado en serio la cuestión, que (dicho sea de paso) Vico fue el primero en plantear de una manera adivinatoria. Mas los etnólogos, aunque no se hallen dispuestos a negar ciertos casos de matriarcado, son muy reservados sin embargo en lo que hace a la idea de una auténtica era matriarcal como época bien caracterizada y estado social sólidamente instalado. Pero ésa es la idea que Bachofen se hacía, y que él incluso subrayó, suponiendo una época de envilecimiento y servidumbre masculina. En relación con esa decadencia, el Estado

de las amazonas (que era para Bachofen realidad histórica) adquiría todo su relieve.

Sea como fuere, hoy por hoy el debate se halla lejos de estar concluido. Con independencia de sus interioridades filosóficas, de las que diremos pronto alguna cosa, sus datos históricos han sido recientemente retomados en un sentido nuevo. Ciertos sabios, entre ellos el mexicanista Walter Lehmann, han intentado apuntalar la construcción de Bachofen estudiando los vestigios de una gran revolución cultural y social que acabó con el matriarcado. Y han creído encontrarlos en la famosa tabla de oposiciones que siempre formó parte de la tradición pitagórica, y cuya oposición fundamental se da entre la izquierda y la derecha. También se inclinan a ver en el auténtico sentido de la esvástica o cruz gamada (la vieja rueda de fuego de los arios), con su impulso de giro a la derecha, una innovación del patriarcado que reemplazó al antiguo movimiento que describía esta rueda hacia la izquierda[238].

En uno de sus capítulos más célebres, Bachofen se explica sobre el choque de estos dos mundos. No vemos inconveniente en reproducir el resumen que Engels nos ofrece en su ensayo *Sobre el origen de la familia*, pues tal pasaje contiene al mismo tiempo ese juicio serio y ponderado sobre los trabajos de Bachofen que guió más adelante a otros autores marxistas, como es el caso de Lafargue. Así, Engels escribe: «Según Bachofen, lo que ha producido los cambios históricos en la situación social del hombre frente a la mujer no es el desarrollo de las condiciones reales de vida de las personas, sino su reflejo religioso dentro de la cabeza de dichas personas. Siguiendo esta teoría, Bachofen presenta la *Orestiada* de Esquilo como la dramática descripción de la lucha entre el matriarcado declinante y el patriarcado ascendente, que es el finalmente vencedor… Esta interpretación, sin duda novedosa, pero correcta… es uno de los más bellos pasajes del libro, y también es uno de los más conseguidos. Y al mismo tiempo muestra que Bachofen cree en Apolo, Atenea y las Erinias no menos que Esquilo; Bachofen cree que ellos fueron quienes hicieron, en

tiempos de los héroes, el milagro de reemplazar el matriarcado por el patriarcado. Está bien claro que una teoría que considera en sí a la religión como palanca decisiva de la historia nos conduce al puro misticismo[239]».

VIII

El desenlace místico de las teorías de Bachofen, que Engels subrayó, ha sido notablemente perfeccionado en el curso de su «redescubrimiento», cuya historia nos muestra con toda claridad ese tan reciente esoterismo que iba a constituir una aportación importante al fascismo alemán. Al principio de tal descubrimiento se encuentra la curiosísima figura de Alfred Schuler, cuyo nombre tal vez haya sorprendido a algunos seguidores de Stefan George como destinatario de un poema singularmente atrevido, el denominado *Porta Nigra*[240]. Schuler era en efecto un hombrecillo, suizo como Bachofen, que pasó casi toda su vida en Múnich. Y parece indudable que este hombre, que sólo estuvo una vez en Roma, pero cuyo conocimiento de la Roma antigua y cuya familiaridad con la vida romana de la Antigüedad parecen haber sido prodigiosos, se encontraba dotado de una comprensión excepcional de todo cuanto hace al mundo ctónico. Así, tal vez acierten quienes dicen que esas específicas facultades innatas fueron además alimentadas por aquellas fuerzas similares que pertenecen a ese rincón de Baviera. El caso es que Schuler, que no escribió casi nada, era considerado en el círculo de George una autoridad adivinatoria, siendo él, en efecto, quien inició en la doctrina de Bachofen a Ludwig Klages, que frecuentaba entonces ese círculo.

Y así, con Klages, la doctrina terminó saliendo del esoterismo para hacer por fin prevalecer sus derechos en la filosofía, cosa con la que Bachofen, por su parte, ni siquiera soñaba. Así, en *Eros Cosmogonos*, Klages traza el sistema natural y antropológico propio del ctonismo. Al realizar las sustancias míticas de la vida y

arrebatarlas del olvido en que se encuentran, el filósofo alcanza las que son las «imágenes originarias» *(Urbilder)*[241]. Y éstas, aunque apelen al mundo exterior, son muy diferentes de las representaciones[242]. En efecto, en éstas interviene el espíritu, aplicando sus ideas utilitarias y sus usurpadoras pretensiones, mientras que la imagen se dirige al alma en exclusiva, la cual, al acogerla de forma puramente receptiva, se ve gratificada por su inteligencia simbólica. Pero la filosofía de Klages, aun siendo una filosofía de la duración, no conoce en absoluto la evolución creadora, sino solamente el mecerse en un sueño cuyas fases no son sino reflejos, y reflejos nostálgicos, de unas almas y formas hace tiempo acabadas. Y de ahí su definición: las imágenes originarias son en realidad la aparición de almas del pasado[243]. La explicación del ctonismo que nos ha dado Klages se aparta de Bachofen justamente por su carácter sistemático, cuya inspiración se nos revela desde el título de su obra principal: *El espíritu en tanto que adversario del alma*[244]. Un sistema sin salida que se pierde en una profecía amenazante para los humanos que se han dejado confundir por las insinuaciones del espíritu. Cierto que, pese a su aspecto provocador y siniestro, esta peculiar filosofía, por la extrema fineza de su análisis, la profundidad de sus ideas y el nivel de sus discusiones, es infinitamente superior a las adaptaciones de Bachofen que a su vez han llevado a cabo los que son profesores oficiales del fascismo alemán. Baeumler, por ejemplo, declara que tan sólo la metafísica propia de Bachofen merecería ser recuperada, pues sus investigaciones históricas no sirven de nada, por cuanto que «una obra científicamente exacta sobre el origen de la humanidad… no tendría mucho que decirnos[245]».

IX

Mientras una nueva metafísica celebraba el descubrimiento de Bachofen, se olvidó de buena gana que su obra nunca había dejado

de encontrarse presente en las investigaciones de los sociólogos, conexión que se da por tradición directa en la persona de Elisée Reclus[246]. Su sufragio entusiasta, cuyo tenor debió de ser desagradable para el sabio suizo, no fue sin embargo rechazado por éste. Tal vez, Bachofen estaba demasiado aislado para no acoger cualquier asentimiento, dándole igual sin duda de dónde le viniera. Pero había también una razón más seria. Bachofen había escrutado, a inexplorada profundidad, las fuentes que a lo largo de los tiempos alimentaban los ideales libertarios a que apelaba Reclus. Tenemos pues aquí que recordar la promiscuidad antigua de que habla *El matriarcado*, un estado de cosas con el cual corresponde, por su parte, cierto ideal de derecho. El hecho indiscutible de que ciertas comunidades matriarcales hayan desarrollado en alto grado un orden democrático junto a ideas de cívica igualdad ya había llamado la atención de Bachofen, al cual el comunismo le parecía ser inseparable de la ginecocracia. Y, curiosamente, el despiadado juicio que, en cuanto ciudadano y patricio de Basilea, tenía respecto de la democracia no le impidió describir en páginas magníficas las múltiples bendiciones de Dioniso, que él consideraba en calidad de auténtico principio femenino. «La religión dionisíaca es la confesión de la democracia, porque la naturaleza sensual hacia la que ella se dirige es un patrimonio de todos los hombres» y «no acepta una sola diferencia de aquellas que establece el orden cívico o la excelencia espiritual[247]».

Pasajes como éste llamaron fuertemente la atención de algunos teóricos socialistas. La idea de matriarcado les interesaba no sólo por la noción de comunismo primitivo, sino también por el cambio del concepto de autoridad que ella implicaba. Así, ya Paul Lafargue (yerno de Karl Marx y uno de los pocos maestros de su método) termina su ensayo sobre el matriarcado con la siguiente consideración: «Vemos por lo tanto que la familia paterna es una institución relativamente reciente, cuya entrada en el mundo se caracteriza por discordias, así como por crímenes y por las más

viles necedades[248]». El acento, que no es el de una investigación desinteresada, permite fácilmente comprender qué capas profundas de los individuos son puestas en juego por estas cuestiones. Y son ellas sin duda las que han conferido su tono apasionado a aquel debate desarrollado en torno de Bachofen, del cual no han escapado en absoluto los fríos veredictos de la ciencia. En todas partes, estas teorías han provocado una reacción en la que la vida íntima de la afectividad y las arraigadas convicciones políticas parecen ir indisolublemente unidas. En un notable estudio sobre *El significado psico-social de la teoría matriarcal*, Erich Fromm ha estudiado recientemente este aspecto. Evocando las múltiples filiaciones entre el renacimiento de Bachofen y el fascismo, Fromm denuncia la seria perturbación que en las sociedades actuales amenaza a la relación entre un niño y su madre. Así, dice Fromm: «la aspiración al amor materno queda reemplazada por la aspiración a proteger a la madre, que es venerada y situada por encima de todo. A la madre ya no le incumbe el deber de proteger, necesitando en cambio que su pureza sea salvaguardada y tutelada. Y esta forma de reaccionar contra el desorden que afecta a la actitud natural hacia la madre, modifica al tiempo igualmente los símbolos que la representan en tanto que país, pueblo y tierra[249]».

X

Bachofen no se hizo pintar nunca, y la única imagen que de él poseemos es un retrato póstumo basado en una fotografía. Y, sin embargo, tiene una sorprendente profundidad expresiva. Un majestuoso busto sostiene una cabeza con una frente alta y abombada. Unos cabellos claros que se prolongan en unas rizadas patillas cubren los lados del cráneo, cuya parte superior está ya calva. Una gran paz emana de los ojos planeando por encima de ese rostro, en el cual la boca parece ser la parte más movida. Los labios por su parte están cerrados, y sus comisuras acusan el cierre,

pero no hay rasgo alguno de dureza. Una amplitud casi maternal repartida por el conjunto de la fisiognomía le confiere una armonía que parece perfecta. La obra entera está ahí para darnos testimonio de ello. En este sentido, una vida serena y sensata debía de estar a su base, con lo que el conjunto de la obra viene condicionado por un equilibrio sin par.

Este se refleja en tres aspectos. Equilibrio entre la veneración del espíritu matriarcal y el respeto por el orden patriarcal. Equilibrio entre la simpatía por la democracia arcaica y los sentimientos de la aristocracia basiliense. Equilibrio entre la comprensión del simbolismo antiguo y la fidelidad a la fe cristiana. Detengámonos ahora en esto último, pues, a la vista de las teorías de Klages, hay que subrayar, bien al contrario, la falta de todo neopaganismo en Bachofen. Su protestantismo, fuertemente enraizado en la habitual lectura de la Biblia, se encuentra muy lejos de ser un mero fruto de la vejez. Bachofen no se alejó jamás de él, ni siquiera en las mayores profundidades de su especulación simbólica. A este respecto, no hay nada más edificante que la distancia que siempre marcaría Bachofen respecto a Franz Overbeck, su más eminente conciudadano, el amigo de Nietzsche; aquel profesor de teología que, a un amplísimo conocimiento de toda la dogmática medieval añadía, además, un escepticismo perfecto.

Si los sentimientos de Bachofen se inclinan pues hacia el matriarcado, su aguda atención de historiador se dirige siempre al advenimiento del patriarcado, cuya forma suprema es para él la forma misma de la espiritualidad cristiana. Bachofen estaba profundamente convencido de que «ningún pueblo cuyas creencias se basen en la materia ha alcanzado nunca la victoria de la paternidad puramente espiritual… A la base de la espiritualidad de un Dios paternal y único está la destrucción del materialismo, y no su purificación ni su desarrollo[250]». Desde este punto de vista, la destrucción de Cartago por parte Roma le parecía el hecho salvador por excelencia de la historia mundial. Pero lo que Escipión y Catón comenzaron, Bachofen lo veía cumplido por Augusto. Sobre este

desarrollo magistral (en las *Cartas sobre las antigüedades* de 1880) [251] se cierra el círculo de sus investigaciones. Pues no hay que olvidar que al demostrar que con Augusto Occidente aseguró la victoria del patriarcado recurriendo a su propio genio, Bachofen volvía al punto de partida de sus investigaciones, situado sin duda en el derecho romano. Pero menos aún hay que olvidar que el país de su revelación había sido Roma. De tal manera, en su concepción suprema, Bachofen se reencontró con ese suelo donde, según su autobiografía, «la rueda de la vida… se ha labrado su carril más profundo[252]». Y es que el suelo romano le había sido dado en testimonio de una armonía que, gracias a una complexión dichosa, él había sin duda conseguido revivir en su pensamiento, pero que la historia deberá rehacer muchas veces todavía.

ENSAYOS ESTÉTICOS Y LITERARIOS

EL IDIOTA DE DOSTOIEVSKI[253]

El destino del mundo se presenta sin duda a Dostoievski por medio del destino de su pueblo. Es la manera típica de pensar de los grandes nacionalistas, de acuerdo con la cual la humanidad tan sólo se puede desplegar en el pueblo. La grandeza de la novela se hace patente en la dependencia recíproca absoluta en que se exponen las leyes metafísicas del despliegue de la humanidad y de la nación. De ahí que no haya un solo movimiento de la más profunda vida humana que no vaya a encontrar su lugar decisivo en el aura propia del espíritu ruso. Tal vez, el exponer este movimiento humano en medio de su aura, flotando libre en lo nacional y, empero, inseparable de ello, sea la quintaesencia de la libertad en el gran arte propio de este escritor. Pero esto sólo se puede comprender al observar la terrible mezcla de elementos heterogéneos en los personajes de sus novelas menores. Ahí, la persona individual y social se encuentran de hecho puerilmente mezcladas, y la repelente costra de lo que es palpable psicológicamente viene a completar el maniquí. Por el contrario, la psicología de los personajes no es el punto de partida de Dostoievski, sino, más simplemente, la delicada esfera en la que la pura humanidad se genera a partir de ese gas ígneo que es lo nacional. La psicología ahí sólo es la expresión de la existencia límite de los seres humanos. Porque, en realidad, todo lo que en la cabeza de nuestros críticos se presenta como problema psicológico no es aquí tal: pues el tema no es la «psique» rusa ni tampoco la del epiléptico. La crítica demuestra su derecho a acercarse a la obra de arte cuando respeta su suelo y, por tanto, se cuida de pisarlo. Un ejemplo de ese desvergonzado cruzar la frontera es el elogio que se hace de un

autor por la psicología de sus personajes, con lo que los críticos y los escritores sólo suelen ser dignos unos de otros en razón a que el típico novelista viene utilizando esos gastados esquemas que luego la crítica puede identificar y alabar por tanto. Mas la crítica debe mantenerse al margen de esta esfera; sería insolente y erróneo estudiar la obra de Dostoievski con esos conceptos. Y, por el contrario, se hace preciso captar en su seno la identidad metafísica de lo nacional y lo humano en la idea de creación de Dostoievski.

La novela se basa, como toda obra de arte, en una idea, «tiene un ideal *a prion*, una necesidad para existir», como dice Novalis[254] y la crítica tiene que mostrar esa necesidad y nada más. Todo lo que sucede en *El idiota* obtiene su carácter fundamental del hecho de que se trata de un episodio en la vida de su protagonista, el príncipe Mishkin. Pues su vida anterior y posterior a dicho episodio se encuentra en la oscuridad para nosotros, incluso en el sentido de que, durante los años anteriores y posteriores, el príncipe Mishkin residirá en el extranjero. ¿Qué necesidad es la que conduce a Rusia a este hombre? Su vida rusa se alza desde el tiempo sombrío en el extranjero, como la banda visible del espectro se alza a partir de la oscuridad. Pero ¿cuál es la luz que se descompone durante el tiempo de esta vida en Rusia? Quizá sea imposible deducir qué hace en ese tiempo el príncipe Mishkin, si se dejan aparte los numerosos errores y variadas virtudes de su comportamiento. Su vida, en efecto, transcurre baldía, y hasta en su mejor época se parece a la vida de una persona incapaz y enfermiza. No sólo fracasa según el criterio de la sociedad; y ni siquiera su mejor amigo (si todo lo que le viene sucediendo no exigiera al tiempo que no tenga amigos) podría ahí encontrar ni una idea ni una meta en su vida. Por el contrario, la más completa soledad le rodea de un modo casi imperceptible: todo aquello que a este hombre le concierne parece ir entrando al poco tiempo en un campo de fuerzas que le impide acercarse a él. Aun manifestándose modesto y humilde, este hombre es inaccesible; su vida irradia un orden cuyo centro es la soledad más extrema, madura ya para desaparecer. De este modo,

sucede algo muy peculiar: todos los acontecimientos, por más lejos que vayan transcurriendo, gravitan hacia él, y solamente esta general gravitación de todas las cosas y de todas las personas hacia una persona es el contenido verdadero del libro. Claro que, en todo caso, pocas son las cosas y personas que alcanzan al príncipe, y por su parte él tiende a eludirlas. La tensión es muy simple e inextinguible: la tensión de la vida en lo que es su despliegue inacabable, uno cada vez más agitado, pero que no se deshace. ¿Por qué el centro de la acción en Pávlovsk es la casa del príncipe, y no en cambio la casa de los Yepanchin?

La vida de Mishkin es un episodio que sólo sirve para hacer visible simbólicamente la inmortalidad de esta vida. Y es que su vida no puede extinguirse, igual (o aún menos) que la vida natural, con la que guarda una honda relación. La naturaleza tal vez sea eterna, pero la vida del príncipe es sin duda inmortal (y esto hay que entenderlo interior y espiritualmente). Tanto su vida como la de todos en cuanto que gravitan hacia él. Y es que la vida inmortal no es la vida eterna de la naturaleza, aunque parezca hallarse cerca de ella, pues la infinitud está superada en el concepto de la eternidad, mientras que, sin duda, en la inmortalidad alcanza el que es su brillo más intenso. La vida inmortal de la que esta novela nos da testimonio no es la del sentido habitual. Pues, en efecto, en ésta la vida es mortal, mientras que la carne, al igual que la fuerza, y que la persona y el espíritu sí que son inmortales en sus varias versiones. Así pudo hablar Goethe de una inmortalidad de lo efectivo cuando le dijo a Eckermann que la naturaleza está obligada a otorgarnos un nuevo espacio de acción cuando nos arrebatan el de aquí[255]. Todo ello está lejos sin embargo de la inmortalidad de la vida, de la vida que prosigue infinitamente su inmortalidad y a la que ésta da forma. Pues aquí no se habla de la duración. Mas ¿qué vida es ya lo inmortal si no es ni la vida de la naturaleza ni la de la persona? Por el contrario, se puede decir del príncipe Mishkin que su persona se retira tras su vida como una flor se retira tras su aroma o una estrella tras su parpadeo. La vida inmortal es inolvidable; tal es el

signo en que la reconocemos. Es sin duda la vida que jamás caería en el olvido, aunque no hubiera un sólo testimonio que la recordara. Y es que, simplemente, no se puede olvidar. Esta vida es imperecedera aunque no tenga receptáculo ni forma. Y la palabra «inolvidable» significa aquí más que un mero «no poder olvidar»; se refiere a algo en la esencia de lo inolvidable gracias a lo cual es inolvidable como tal. La propia amnesia del príncipe en su enfermedad, al final del libro, simboliza de lo inolvidable de su vida; pues su vida se encuentra aparentemente sumergida en el abismo de su autorrecuerdo, del que ya no sale. Solamente los otros le visitan. El breve informe final de la novela conecta a todos los personajes para siempre con aquella vida, en la que todos han participado, mas sin saber cómo.

La palabra pura para la vida en su inmortalidad es ya: juventud. Esa es la gran queja que Dostoievski emite en este libro: el fracaso del movimiento de la juventud. La vida de la juventud es inmortal, pero se pierde ahí en su propia luz: eso es «el idiota». Dostoievski se queja de que Rusia no pueda conservar su propia vida inmortal (dado que estas personas llevan eso, el corazón juvenil de Rusia). Esa vida cae en suelo extraño, avanza sin duda más allá de sus límites, y así pasa a Europa, a «la jactanciosa Europa». Así como la teoría política de Dostoievski nos va diciendo, una y otra vez, que la última esperanza es la regeneración del pueblo puro, el autor de este libro ve en el niño la única salvación para los jóvenes, como también para su país. Esto ya se desprendería de este libro, en el que las figuras de Kolia y del príncipe son sin duda las más puras e infantiles, aunque Dostoievski no hubiera desarrollado en *Los hermanos Karamazov* la ilimitada fuerza curativa de la vida infantil. Una infancia herida es el mal de esta juventud precisamente porque la infancia herida que ha sido la del hombre ruso, como también la de la tierra rusa, paralizaba su fuerza. En Dostoievski queda siempre claro que sólo en el espíritu del niño se produce en efecto un noble despliegue de la vida humana, a partir justamente de la vida del pueblo. En la falta de lenguaje que es propia del niño se

desgarra el lenguaje de los personajes de Dostoievski, y así, en un anhelo exacerbado de infancia, se consumen sobre todo las mujeres de esta novela, a saber, Lizaveta Prokofievna, y Aglaia y Nastasia Filippovna. El movimiento del libro en su conjunto recuerda sobre todo la caída en un cráter. Al faltar la infancia y la naturaleza, la humanidad tan sólo se puede alcanzar a través de una autodestrucción catastrófica. Con ello, la esperanza del pueblo ruso no es sino la relación que la vida humana mantiene con los vivos, incluso en su mismo declinar: el gran abismo del cráter desde el cual, algún día, unas fuerzas humanas formidables podrían desencadenarse inmensamente.

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA *ANGELUS NOVUS*[256]

La revista cuyo plan hoy presentamos tiene la esperanza de inspirar confianza en su contenido dando cuenta al tiempo de su forma. Una forma que surge de la reflexión sobre la esencia propia de una revista, y aunque no hace superfluo su programa, lo evita como estímulo de una engañosa productividad. Los programas sólo valen para la actuación de individuos o de grupos que conscientemente persiguen una meta; por el contrario, una revista, que en cuanto manifestación vital de un talante espiritual determinado resulta mucho más impredecible, así como inconsciente (pero también mucho más prometedora), que un acto volitivo, se entendería mal a sí misma resumida en unas u otras frases. En la medida en que a una revista se le pueda exigir la reflexión (propiamente, sin duda, se le puede exigir en una medida ilimitada), se referirá mucho menos a sus pensamientos y convicciones que a lo que son sus bases y sus leyes; del mismo modo que de una persona no se puede esperar continuamente la consciencia de todas sus tendencias más íntimas, pero sí la consciencia de su destinación.

La verdadera destinación de una revista es hacer patente el espíritu propio de su época. La actualidad de ese espíritu es para ella más importante que su unidad o claridad, y por tanto una revista estaría condenada (como los periódicos) a la insustancialidad más completa si en ella no pudiera configurarse una vida con fuerza suficiente para salvar incluso todo cuanto resulte problemático, con base en su propia afirmación. En efecto, una revista cuya actualidad venga a carecer de pretensiones históricas no tiene desde luego derecho a existir. La revista de los románticos *Athenäum*[257] era en

esto modélica, pues planteó su pretensión histórica con énfasis en verdad incomparable. Pero, al mismo tiempo, aquella revista sería un ejemplo de que el criterio de la verdadera actualidad no se encuentra en el público. Al igual que *Athenäum*, hoy toda revista debería resultar implacable en el pensamiento e imperturbable en lo que dice, sin prestarle al público la menor atención cuando así resulte necesario, aferrándose a lo que es verdaderamente actual, que va tomando forma por debajo de la estéril superficie de eso nuevo o novísimo cuya explotación hay que ceder a los periódicos.

Para toda revista que se entienda así, la crítica es sin duda el guardián del umbral. Mientras que allá por sus primeros tiempos la crítica sólo se veía confrontada con la más banal de las vilezas, ahora está enteramente confrontada con la falsificación de los talentos, ya que entre los productos ha dejado de predominar lo soso y atrasado, y, entre los productores, la chapucería y la simpleza. Como además, desde hace casi ya cien años, las páginas culturales de los periódicos alemanes dicen que son crítica, es doblemente urgente devolver su poder a la palabra crítica como tal. De manera que hay que renovar juntos el veredicto y la sentencia. Sólo el terror podría dominar esa parodia de la gran creación pictórica en que consiste el expresionismo literario. Mas si esa crítica aniquiladora tiene que exponer los grandes nexos (pues, ¿de qué otra manera lograría salir adelante?), la crítica positiva tiene forzosamente que limitarse a las obras de arte individuales mucho más que hasta ahora, y más incluso de lo que lo hizo entre los románticos. Pues, al contrario de lo que suele decirse, la crítica grande no tiene en absoluto que instruir a través de la exposición histórica, ni que formar con comparaciones, sino que está obligada a conocer sumergiéndose. La crítica grande tiene que dar razón de la verdad de las obras que el arte exige no menos que la filosofía. El significado de esa crítica impide pues que, al final de cada número, se le reserven unas pocas páginas para cumplir simplemente su deber. *Angelus Novus* no tendrá una «parte crítica», y no impondrá

el estigma de Caín a sus artículos críticos mediante un recurso tipográfico.

Como esta revista piensa dedicarse por igual a la poesía, a la filosofía y a la crítica, esta última no puede sin duda ocultar lo que deba decir de la primera. Si no nos engañamos, con el cambio de siglo dio comienzo una época decisiva y peligrosa para la poesía alemana. Esa frase de Hutten acerca de la época, y del placer de vivir en ella[258], cuya presencia parecía obligada hasta ahora en los programas de todas las revistas, no se puede decir de la poesía ni de los otros asuntos de la Alemania actual. Una vez que las creaciones de Stefan George empiezan ya a volverse históricas en su enriquecimiento del lenguaje, la primera obra de cada autor parece ir conformando un nuevo *thesaurus* del lenguaje poético alemán. E igual que no se puede esperar mucho de una escuela cuyo mayor efecto pronto se verá que sólo ha sido mostrar los límites de un gran maestro, tampoco la mecánica evidente de las más recientes producciones nos permite confiar en el lenguaje que ostentan sus poetas. Más decididamente que en tiempos de Klopstock[259], algunos de cuyos poemas sí que suenan como los que se quiere buscar hoy, y más completamente que en los últimos siglos, la crisis actual de la poesía alemana coincide con la decisión sobre la lengua misma, en cuya ponderación no son determinantes ni el gusto, ni el conocimiento, ni la formación, y cuyo estudio además se vuelve posible, y sólo en cierto sentido, tras aventurar una sentencia. Una vez en el límite más allá del cual no se puede extender esta explicación provisional, quizás esté de más la indicación de que toda la literatura (en poesía y en prosa) que pueda presentar esta revista tendrá en cuenta lo dicho, y que, en especial, las obras del primer número quieren ser entendidas precisamente como decisiones en el sentido ahora mencionado. Junto a éstas se encontrarán más adelante las de otros autores que buscan su lugar poniéndose a la sombra de los primeros, protegidos por ellos; pero que se hallan libres de la espectral violencia de nuestros celebrados

autores de himnos; ese fuego que ellos no han encendido, pero que aún intentan preservar.

La actual situación de la literatura alemana nos exige de nuevo impulsar una forma que siempre ha acompañado beneficiosamente a sus grandes crisis; a saber, la de la traducción. Por supuesto, las traducciones de esta revista no quieren ser entendidas en calidad de transmisión de modelos, como antes solía suceder, sino como escuela severa e insustituible para el desarrollo de la lengua. Donde ésta aún no conoce el contenido sobre el que se construye, el contenido de otras se le ofrece con la tarea de abandonar los elementos muertos del lenguaje y desplegar los elementos nuevos. Para dejar más claro este valor formal de la verdadera traducción, el texto original se montará siempre al lado del trabajo que haya de juzgarse desde este punto de vista. Por lo demás, el primer número de la revista explicará en detalle eso también.

La universalidad objetiva que subyace en el mismo plan de *Angelus Novus* no ha de confundirse sin embargo con ninguna clase de universalidad material. Y como esta revista sabe bien que el tratamiento filosófico confiere significado universal a todo objeto científico o práctico, y a un argumento matemático igual que a uno político, no olvidará tampoco que sus objetos literarios o filosóficos más cercanos tan sólo los acepta en nombre de ese tipo de tratamiento y justamente bajo su condición. La universalidad filosófica es la forma en cuya realización puede la revista demostrar con la mayor exactitud que es sensible a la verdadera actualidad. Para ella, la validez universal de las manifestaciones vitales espirituales tiene que ir unida a la pregunta de si éstas poseen el derecho a un lugar en los órdenes religiosos en desarrollo. Y no es que esos órdenes sean predecibles, pero sí es predecible que sin ellos no se manifestará lo que en estos días (sin duda, los primeros de una época) lucha ferozmente por vivir. Justamente por eso parece haber llegado ya la hora de prestar atención menos a quienes dicen haber hallado el arcano que a aquellos que exponen la miseria con la mayor objetividad, frialdad y discreción, aunque tan

sólo fuera porque una revista no es nunca el lugar para los escritores más grandes. Menos aún podrá serlo, por lo tanto, para los más pequeños; y, por ello, queda reservada para quienes comprendan, en su búsqueda y en su pensamiento, que la renovación sólo puede proceder a partir de una profesión de fe. Pero esto no hay que falsearlo: el ocultismo espiritualista, el oscurantismo político y el expresionismo católico sólo aparecerán en estas páginas como objeto de crítica implacable. Así, el hecho de que la revista renuncie a toda cómoda oscuridad del esoterismo no significa por ello que prometa exposiciones más accesibles y atractivas. Bien al contrario, tendrán éstas aún que ser tanto más duras y más sobrias. Que nadie espere pues frutos de oro aquí presentados en bandejas de plata[260]. En vez de esto, buscaremos la racionalidad hasta el final; y como aquí sólo hablarán de religión los espíritus libres, esta revista puede dirigirse, desde el círculo que funda su lenguaje, lo que es decir, desde el de Occidente, a todas las restantes religiones. Pero, en cambio, en la poesía, su ámbito de acción va a limitarse a la lengua alemana.

Por supuesto, nada garantiza una expresión plena de la universalidad a que aspiramos. Pues igual que la forma exterior de la revista excluye la inmediata manifestación de las artes plásticas, también (aunque de modo algo menos patente) se mantiene en esencia a debida distancia de lo científico, ya que, en las manifestaciones de lo científico, lo actual y lo esencial suelen separarse mucho más que en el arte y en la filosofía. De este modo, la ciencia constituye, en la serie de objetos de una revista, la transición a aquellos de la vida práctica, en los cuales, por cierto, lo en verdad actual sólo se muestra a la concentración filosófica que es más infrecuente.

Pero estas limitaciones significan muy poco frente a la limitación inevitable que hay en el director de la revista. Permítase unas palabras al respecto, que tienen que indicar en qué medida el director es consciente de los límites de lo que es su perspectiva, y cómo los admite. El director no pretende dominar desde una atalaya

el completo horizonte espiritual de sus días. Y si puede continuar hablando con empleo de imágenes, preferirá la de un hombre que después de trabajar, al atardecer, y por la mañana, antes de empezar, se detiene un instante en el umbral y abarca el horizonte de costumbre para percibir qué cosas nuevas le están saludando en este paisaje. Este director entiende pues como su trabajo más propio el trabajo filosófico, con lo que esa metáfora significa que el lector no va a hallar en estas páginas nada que sea ajeno por completo y que el director se va a sentir siempre emparentado de algún modo con todo cuanto en ellas aparezca. De esa imagen tenemos que inferir, pero aún con más énfasis, que averiguar el modo y el grado de dicho parentesco no es asunto del público, y que en su sentimiento nada hay que una a los colaboradores más allá de su propia voluntad y su consciencia. Pues, al igual que va a quedarse fuera de esta revista la banal búsqueda del favor del público, lo mismo debe entonces suceder con la búsqueda falsa de comprensión y comunidad entre todos los colaboradores. Nada parece más importante al director que el hecho de que aquí, en esta ausencia de cualquier falso tipo de apariencia, la revista diga lo que es, a saber: ni la voluntad más pura, ni tampoco el esfuerzo más paciente, son capaces de crear una unidad (y mucho menos ya comunidad) entre las personas que así piensan; con ello por lo tanto la revista, en la mutua y recíproca extrañeza de sus contribuciones, ha de proclamar cuán inefable resulta en estos días toda clase de comunidad (pero una comunidad a la cual, al fin y al cabo, alude el lugar de la revista) y que esa conexión que el director tiene que mostrar se pone a prueba.

De este modo llegamos a lo efímero que hay en la revista, de lo cual es consciente ya desde el principio, dado que éste es el precio que tiene que pagar por su búsqueda de verdadera actualidad. Al fin y al cabo, una vieja leyenda talmúdica dice que los ángeles son creados (cantidades ingentes a cada instante de ángeles nuevos) para, una vez que han entonado su himno ante Dios, terminar y

disolverse ya en la nada. El nombre de la revista significa que busca aquella única actualidad que puede ser, al tiempo, verdadera.

EL MAYOR MONSTRUO, LOS CELOS DE CALDERÓN Y *HERODES Y MARIENE* DE HEBBEL

Observaciones sobre el problema del drama histórico[261]

«Un error enorme de estos últimos siglos tan poco poéticos (que, por lo que sabemos, aún no ha sido corregido a fondo) consiste en reclamar de los autores originalidad hasta el punto de prohibirles que utilicen las ideas de otros. En nuestra época, en la que el arte se halla separado de su contexto orgánico, en la que los autores se encuentran aislados y carecen de vivas interrelaciones, se considera un plagio aquello que se puede demostrar que es una costumbre general en todos los períodos verdaderamente grandes de la literatura. El aislamiento respecto de las fuentes que fluyen en las obras de los otros le quita al escritor la conexión con las raíces de las que puede tomar para su obra un nutriente rico y sano; ello lo conduce a una peculiaridad afectada, a la búsqueda de lo original y nuevo, y ésta es sin duda una de las causas de ese triste fenómeno de que la actual literatura carece por completo de unidad interior y aún, junto con ello, de desarrollo orgánico». Son palabras escritas por el conde Schack en el tercer volumen de su *Historia de la literatura y del arte dramáticos en España*, publicada en Berlín en el 1846[262]. Cuatro años más tarde se publica la primera edición de *Herodes y Mariene* de Friedrich Hebbell[263], el drama en que este autor aborda mucho más que en cualquier otro un tema que

pertenece a la literatura universal y del cual Occidente se venía ocupando sin interrupción desde las obras religiosas de la Edad Media y los dramas jesuíticos en las literaturas procedentes de sus mayores naciones, a saber, la italiana, la española, la francesa, la inglesa y la alemana. Un fenómeno suficiente para dar significado a las palabras del conde Schack y hacer reflexionar sobre su objeto más de lo que es habitual. Pues no puede negarse que, aunque el caudal de las investigaciones sobre la historia de los temas haya sido abundante, sin duda pocas veces arrastraba el conocimiento del valor de esas mismas investigaciones. Pues éste no se agota ni en el mostrar las influencias que sugirieron al autor este o aquel giro, ni en indicar de modo ocasional qué modelo en cambio rechazó. La historia de los temas tiene problemas más profundos y generales, ya que la ciencia general del arte tiene que plantearse esta pregunta: ¿es verdad, como se dice a veces, que lo único que cuenta en el arte es el cómo, pero no el *qué*? O, dicho de otro modo: ¿a qué se debe que Goethe, eminente conocedor de las artes plásticas, se conforme al hablar de cuadros con describir sus temas? Si la obra de arte es unidad (como coincide en entenderla la totalidad de las teorías estéticas), no se puede distinguir en ella el *cómo* y el *qué*, y uno no es más importante que otro. Pues el *cómo* y el *qué* son diferentes en tanto que métodos de investigación, y así, estos dos métodos (las preguntas por el *qué* y por el *cómo*) tan sólo pueden resultar fructíferos cuando se aplican de una manera pura, exclusiva y sin mezclas. Esto se ha admitido pocas veces para la investigación crítica de los temas, algo que tal vez se deba en parte a la indecisión con que la misma se suele detener en sus comienzos, en lo superficial. Pero este tipo de investigación parece que resulta imprescindible al comparar unos dramas que tienen en común el mismo tema; cosa que aún se debe afianzar si las consideraciones que ahora siguen, cuyo punto de partida es siempre el tema, aportan en verdad algo esencial a la comprensión de dichas obras y al conocimiento de su forma.

El tema tiene para la obra individual el mismo significado justamente que la naturaleza tiene para el arte. Podemos pensar pues tres teorías. Que la naturaleza no tiene significado para el arte; una primera opción que no ha defendido casi nadie, y que es, sin más, insostenible. Pues incluso una escuela como la cubista se aparta de las cosas sólo para acercarse hasta el espacio en que ellas se encuentran. En segundo lugar, puede entenderse la naturaleza como aquel arsenal con cuyas piezas combina el arte de modo inteligente para crear composiciones nuevas. Esto es pues el eclecticismo, el cual no pocas veces se ha atribuido de manera frívola a los contenidos de la teoría del arte de las épocas clásicas y clasicistas. En cuanto a la tercera teoría, que es la más antigua, es la platónico-aristotélica de la μίμησις. De acuerdo con ella, el arte imita a la realidad; y esto es, justamente, lo contrario del eclecticismo. El drama fue sin duda para Aristóteles el paradigma mismo de dicha función imitativa del arte, y la tragedia era para él la μίμησις concreta de un acontecimiento. Para comprender que esta definición no es naturalista (al contrario de lo que piensan los lectores de hoy), hay que tener en cuenta que, para los griegos, la leyenda establecía los temas de la tragedia. Pues la leyenda no daba al autor sino los rasgos generales de un suceso que cada región y cada ciudad organizaba y entendía a su manera. De ahí viene el hecho de que cada versión literaria de este acontecimiento fundamental y, si se quiere, aun ceremonial que la leyenda expone (sea el asalto de los Siete contra Tebas, o la muerte de Antígona o la salvación de Admeto)**[264]** introduzca en la μίμησις el momento esencial que supone la toma de posición de esa nueva obra sobre el tema que aporta la leyenda. Y, de momento, debemos contestar afirmativamente a la pregunta de si dicha μίμησις viene a ser mucho menos la sanción elocuente del orden de destino manifestado en aquella leyenda que su cuestionamiento, a menudo inmaduro.

Aunque, por tanto, esté claro el significado de la μίμησις para el drama griego, sin embargo hay que preguntar si es que dicho

concepto aristotélico contiene una categoría verdaderamente general de la investigación crítica de los temas, o si hay que entender el drama moderno por su parte igualmente como μίμησις. Pero, en este contexto, tenemos que limitarnos por ahora al estudio del drama histórico como tal, resultando innegable su diferencia respecto de la tragedia, que se basa en el mito. La sucesión de imágenes ceremoniales, que conforma en efecto ese núcleo del mito en torno al cual cristaliza la tragedia, ya no la podemos esperar en el ámbito histórico como tal. Mientras que la tragedia deteriora el orden mítico del mundo mediante una sencilla interpretación, tan profunda al tiempo, de la leyenda, y aun lo quebranta proféticamente con palabras poco llamativas, en cambio, a la vista de la historia, el autor no ve más que la tarea de mostrar su unidad al imitarla. El mito tiene sentido por sí mismo en cada uno de sus complejos cerrados de leyenda, pero la historia no. De ahí que el modelo del arte (pues el objeto de μίμησίς es sin duda el modelo, no el ejemplo) nunca sea la historia, ni siquiera en el drama histórico. Más bien, el significado de esta forma se podría entender (con la brevedad que es necesaria aquí) como la exposición de la naturaleza que impregna las vicisitudes de lo histórico y que, finalmente, triunfa en ellas. Pues el resultado del drama histórico es la naturaleza de los hombres, o, mejor, la naturaleza de las cosas. Donde falte la intención correspondiente, el dramaturgo desplegará su material, el material histórico, en sucesión casual de las escenas como intento impotente de mostrar la movilidad propia de la historia, pero no de la naturaleza; en cuya figura el testimonio, y como tal el testimonio histórico, se convierte (como hecho consumado) en auténtico tema del poeta. Pues la consumada facticidad, que es por cierto la propia de las cosas históricas, las presenta ya como destino. Y en él se da la latente resistencia contra ese torrente impredecible de lo que es el devenir histórico, ya que, donde hay destino, hay un trozo de historia que se ha convertido en naturaleza. De ahí que al moderno dramaturgo se le presente ya en calidad de configuración de ese destino la tarea de lograr que surja la necesaria totalidad de los

detalles —y en concreto de los que son plausibles— que la fuente histórica le ofrece. La tragedia antigua se centra en el enfrentamiento con el destino; y el drama histórico, en su exposición. Esta idea, en la que tendremos que insistir más adelante, nos hace volver a las frases citadas antes, del conde Schack. Si hay temas que permiten entrever las formas del destino, sería indigno en verdad del dramaturgo que el mero hecho de que ya otros autores los hayan tratado antes le frenara. Y este freno sería tanto más peligroso dado que no hay manera de saber si la alta cualificación dramática propia de ciertos temas se debe más a su antigüedad o a la serie de versiones anteriores. Pues cuanto más notable nos resulte esta última, más mudas señales irá enviando al poeta sobre lo que es su auténtica tarea. Cuanto más antiguo y elaborado sea el tema, tanto menos se convertirá en ocasión, y tanto más en objeto de la literatura. La cual no parte de él para darle una forma, sino que se introduce en él para imitarlo, hasta tal punto que un solo extremo puede confundir a un gran autor, como sucedió a Goethe en *Achilleis*[265]. Mas la antigüedad de tales temas tiene sin duda su significado, y ello no sólo como condición previa de su cultivo precedente. Pues, en efecto, cuanto más remoto nos resulta un acontecimiento, tanto más va teñido de destino, muy superior en esto a cualquier acontecimiento de carácter presente o incluso atemporal. Ese acontecimiento ya ha acabado, y condiciona al mundo en que vivimos. Y en todo aquello que nos condiciona nos hallamos sin duda más dispuestos a admitir el destino que no para nosotros; pues incluso buscamos el destino como nuestra previa condición, rechazándolo en cambio en lo que hace a nuestra existencia. Esta ley impera de manera mucho más visible en la vida de los pueblos que no en la vida de los individuos. Y si, por tanto, el tema es memorable desde el punto de vista de lo histórico, el interés por su manifestación como destino se nos hace patente por completo. Y al dramaturgo le interesa más que a nadie. Se sabe que, al principio, Hebbel sentía satisfecho su interés en la historia de Herodes por la exposición de Josefo, la cual era su fuente[266]. No

podemos explicar aquí que esto era un error, que la exposición adecuada del destino no puede ser histórica ni épica, sino sólo dramática. Pero sí tenemos que decir que con esa concreta mitologización de su fuente, que tuvo por consecuencia para el drama su estrechísima y fiel vinculación respecto del relato de Josefo (que se había convertido ya en leyenda), Hebbel puso las bases para una funesta mezcolanza de estilos. En efecto, este drama viene a plantearse dos tareas: desarrollar el destino a la manera propia de los modernos y juzgar el destino a la manera propia de los griegos; por lo tanto, no puede resolver ninguna de las dos de modo puro. Así, si de este modo el matrimonio de Herodes se le hace presente al autor no sólo como tema significativo desde un punto de vista novelístico, sino agigantado por su antigüedad, dicho tema implica la descomunal exigencia de satisfacer a lo histórico y no sólo a la trama: para esto no hace falta ir cuidando de todos los detalles, pero sí el estilo del conjunto, el cual es forzoso que sea aceptable (no desde el punto de vista actual, pero sí a partir de algún punto de vista) como estilo de vida romano-jerosolimitana de los primeros años del cristianismo, para que la versión no resulte grotesca. Y este punto marca justamente el fracaso de la obra calderoniana.

Si en general se puede considerar importante el significado de las investigaciones críticas en lo que hace a la historia de los temas, en el caso que nos ocupa resultan adecuadas por darnos el fundamento más seguro que nos haga posible comparar obras tan diferentes entre sí como los dramas de Hebbel y de Calderón sobre Herodes. Pero ni siquiera en relación con la trama vemos muchas cosas comunes a ambos, y aún más allá de ella tan sólo una cosa: la limitación, la transparencia que le han dado al tema, a diferencia de los otros autores. Precisamente de eso que confiere al Tetrarca su brutal carácter, tanto en las obras religiosas como en la mayor parte de los dramas profanos que se hayan compuesto sobre Herodes, lo cual le acerca al tipo de Berserker[267], estos dramas no tienen casi nada, y el de Calderón menos aún que el compuesto por

Hebbel. Esto es bastante interesante, porque suele decirse que la fuente principal de Calderón fue, junto a la *Historia* de Josefo, un libro de carácter popular, por más que Wurzbach no haya encontrado coincidencias respecto de los rasgos calderonianos en el único libro popular sobre Herodes que se conoce en la España de la época. Sea como fuere, es notable en Calderón la moderación de la figura de Herodes, cuya excentricidad se desarrolla a partir de una pasión única, el amor por Mariene. Pues Herodes era desde antiguo el furioso sin razón, no sólo en los libros populares, sino en la consciencia general. Y ése es el punto culminante ya en el drama que hay que considerar antecedente de los dramas profanos sobre Herodes[268]: en 1565, treinta y cinco años antes de que hubiera nacido Calderón, se publicó la *Marianna* del trágico italiano Ludovico Dolce. Y, en efecto, podemos considerar como antecedente general a esta obra porque, a diferencia de la que es su única y solitaria precursora (*El furioso rey Herodes* de Hans Sachs)[269] la de Dolce tuvo grandes consecuencias en el caso de todos estos dramas. Aunque no en su rasgo más genial, que el autor desarrolla torpemente. Así, mientras que Herodes (que es víctima en esta obra de una intriga, del mismo modo que lo es Otelo) confía en Mariene plenamente y le da la oportunidad de justificarse, ella en cambio no puede dejar de pensar en que Herodes ha matado a su hermano Aristóbolo, no viendo en la oportunidad de justificarse sino un mero pretexto para eliminarla. Mariene lo dice, y de repente un odio en verdad ilimitado comienza a imperar entre los cónyuges. Es sin duda evidente que Calderón no podía usar este motivo. Mas Calderón consiguió en su obra, cuyo protagonista será Herodes con mayor claridad que en las otras versiones, que los celos del rey no se convirtieran en odio y estuvieran siempre acompañados por el amor más apasionado. Por el contrario, Dolce le prestó en su texto a Calderón no sólo (tal como pasa con otros autores) el motivo del sueño o de la profecía donde el final de la trama se refleja, sino también el título del drama. Así, en Dolce, un prólogo mitológico introduce el motivo de los celos en tanto monstruo personificado. En

su *Historia del drama*, Klein ha intentado demostrar, de manera poco convincente, que Shakespeare conocía la obra de Dolce. Aunque *Otelo* quizá haya adoptado en efecto algunos detalles presentes en Dolce, se mantiene siempre a gran distancia respecto al tema de Herodes como tal. Y es que, en los dramas sobre éste, la catástrofe siempre se consuma por el mutuo comportamiento de los cónyuges, mientras que en Shakespeare, al contrario, su común inocencia los reúne en la muerte. Aquí se ha abandonado la dialéctica, que allí sí está presente. La extrema sutileza de la trama en virtud de la cual ambos cónyuges «tienen la razón», como dice Hebbel[270], debía ser funesta en cualquier caso para autores menos significativos, e incluso para el mismo Hebbel; el interés dramático se pierde si la exposición de aquellos celos, que se convierten de inmediato en odio, no puede ya manifestar su origen, que brota del amor precisamente. Tal vez, pues, Calderón venga a ser el único de los autores de este tipo de dramas sobre Herodes que logró resolver esta tarea. Pero ella no es el problema central para la mayoría de los autores. Más bien, en la época barroca, hay motivos más antiguos y primitivos que determinan a los escritores. El Barroco es la época en que más se trató el tema de Herodes; tal vez pueda decirse que este tema se hallaba predestinado en cierto modo para ser cultivado en una época que abandonó el esquema de los dramas de mártires. Herodes es sin duda el gran modelo de una trama pomposa, y por entonces no sólo fue tratado como tema dramático. Así, la obra juvenil de Gryphius, aquellos poemas épicos compuestos sobre Herodes en latín[271], viene a mostrar con toda claridad qué fascinó a su generación: el soberano del siglo XVII, que era la cumbre de la Creación, se enfurece al modo de un volcán y se destruye cabalmente a sí mismo con la entera corte que lo sigue. Tanto el teatro como la escultura disfrutaban así representando cómo el elevado soberano, sosteniendo dos niños en sus manos y a punto ya de destruirlos, cae víctima al fin de la locura. Marino hizo del asesinato de los inocentes de Belén igualmente el objeto de un poema que todavía durante el siglo XVIII fue traducido al alemán por

Brockes[272]. Un terrible secreto se escondía pues en este rey, mas no sólo para aquella época. Pero antes de que, en tanto que tirano, y aunque tirano enloquecido, viniera a convertirse en un emblema de una Creación plenamente trastornada, el cristianismo de los primeros tiempos se lo imaginaba aún más cruel, como una especie de Anticristo. Sobre esto, Tertuliano, por ejemplo, nos habla de una secta de herodianos que venera en Herodes al Mesías. Este documento es sin duda importante, siendo claramente el más antiguo de la vida que lleva esta figura en el conjunto del recuerdo histórico, aunque también carece por completo de sustancia histórica como tal. Pues cabe presumir que, simplemente, la palabra «herodiano» designaba a los partidarios de la dinastía de Herodes Antipas, como también a los de los romanos.

Durante todo el siglo XVII y a comienzos del siglo XVIII existe una serie completa de dramas relativamente independientes sobre Herodes, que aquí no podemos caracterizar en detalle. Así, los italianos posteriores a Dolce (como Cicognini[273], Reggioni[274] y Lalli[275]) hicieron ante todo y sobre todo unas versiones operísticas que se encuentran bajo la influencia de Calderón. Más adelante, Gozzi siguió el drama de Voltaire sobre Marlene[276]. Por el contrario, apenas hay dramas españoles sobre Herodes. En la época de redacción de la primera versión del drama de Calderón se publicó La *vida de Herodes*, de Tirso de Molina[277]. Al amor de Octaviano, que en el caso de Calderón se enciende ante un retrato (de modo similar a como sucede en el caso de Josefo con la lascivia de Antonio), le corresponde en el caso de Molina el excéntrico giro de que Herodes alcanza de pronto a ver personalmente en la galería que posee el rey de Armenia el hermoso retrato de Mariene y se inflama así de amor por ella. El motivo del encuentro con la amada de modo casual en la imagen de un cuadro viene sugerido por Josefo y se encuentra además en casi todos los dramas sobre Herodes, siendo probablemente de origen oriental. Pero, en el caso de Calderón, adquiere un significado claramente específico. El retrato de tamaño natural de la belleza presuntamente muerta, el

cual ha mandado pintar Octaviano a partir de una miniatura, cae de la pared de donde cuelga por cuanto Herodes, que está a sus espaldas, ha alzado de pronto su puñal para golpear al emperador. Anunciando con ello la desgracia, el puñal no da en Octaviano, sino en el retrato de Mariene. Calderón encontró este motivo en algunos dramas españoles (en Tirso de Molina, por ejemplo, y en Saludo del Poyo)[278], pero sin duda no en relación con la historia específica de Herodes. La primera versión que hizo del drama sería publicada bajo el título de *El mayor monstruo del mundo* en el 1636, por lo que se trata claramente de una obra bastante juvenil del poeta, mientras que la segunda de sus versiones (única que él consideraba auténtica) la redactó hacia 1667. Dicho drama fue representado por vez primera en Madrid, en el 1667, en su segunda versión, al final de la cual el autor protesta expresamente contra la representación e impresión de la primera. En el 1700, el drama fue representado en Frankfurt, y algo antes en Dresde. Cabe al respecto suponer que influiría sobre algunos textos de las compañías de teatro alemanas que sólo conocemos por su título. El primer drama alemán sobre Herodes después de Hans Sachs (*Herodes der Kindermörder* de Johann Klaj, que se publicó en Nüremberg en el 1645) no depende pues de Calderón, sino del *Herodes infanticida* escrito por Heinsius[279]. Por lo demás, su relativa fama en la historia de la literatura no la obtendría por sí mismo, sino por la crítica biliosa que le hizo Johann Schlegel[280], que en ella salda cuentas al tiempo con Harsdörffer, el protector de Klaj. De los autores ingleses podemos nombrar a Massinger, un poeta del siglo XVII, con su obra *El duque de Milan*[281]. Cuando dicho drama, que traslada la historia de Josefo hasta la corte de Ludovico Sforza, se representa, en el 1849, en Alemania, según una versión de Deinhardtstein, Hebbel le hizo una crítica destructiva con base en la confianza, aún secreta, que le daba su drama sobre Herodes[282]. Esta apresurada panorámica nos confirma sin duda que la historia de Herodes es un tema propiamente barroco. Esto queda más claro todavía si tenemos en cuenta el simple hecho de que casi todos los dramas sobre Herodes

de tiempos posteriores al Barroco se quedaron en estado de proyectos en el caso de autores importantes (tales como Lessing y Grillparzer) o fueron escritos por autores menores (Rückert y Stephen Phillips)[283]. Hebbel es la excepción más importante, pues, de todos los dramas sobre Herodes, sólo el suyo puede reclamar ser comparado con el de Calderón.

Pero, en cuanto a esto, todavía no se ha enterado nadie en Alemania. La razón sin duda es evidente, por más que casi nunca haya sido expresada con claridad. El drama de Calderón parecía tener tanto que perder con la comparación que se prefirió dejarlo de lado. Porque le faltaban muchas cosas: una trama desarrollada manteniendo la lógica, motivaciones psicológicas profundas, o, en fin, un colorido digno y fiel. Y muchas otras cosas no debieron tampoco haber estado en el drama que hizo Calderón: el puñal y el retrato como atrezo para la tragedia del destino, las exageraciones gongorinas, la versificación de los sonetos, la música y los coros de mujeres… Por supuesto, todo ello eran componentes necesarios de la poesía de Calderón; y si el drama sobre Herodes ocupa en cierto sentido posición excepcional entre sus obras, no se debe sin duda a esos momentos. La posición excepcional que los españoles (y tal vez también Gries debido a su traducción)[284] le atribuyen no lo hace indigno de la comparación, sino que lo eleva entre sus primeras obras. Una autoridad española (el compilador de *Tesoros del teatro español*)[285] dice que *El mayor monstruo* es la primera de las cuatro obras que representan las cumbres del teatro hispano. Así pues, está claro que la causa de que los autores alemanes duden en hablar de dicho drama cuando estudian a Hebbel no es su menor valor, sino que su género resultó siempre extraño en Alemania. Si no tenemos en cuenta este detalle, no podremos reflexionar en serio sobre el drama en cuestión. Mas tal vez haya un solo autor alemán que se ha ocupado con la máxima intensidad de las obras difícilmente accesibles de Calderón; y ese autor fue Goethe. Al margen de su valor propio, el estudio de Goethe sobre Calderón (respecto del cual no hay que leer el insignificante libro de

Dorer[286], sino la reseña del mismo de Schuchardt[287]) sigue siendo hoy imprescindible desde el punto de vista histórico para todos los que desde el ámbito de la literatura alemana quieran conocer a Calderón. Goethe es sin duda imprescindible, y no A.W. Schlegel. Pues la célebre lección decimocuarta (o trigésimoquinta) sobre el arte y la literatura dramáticas[288], aunque contenga formulaciones significativas y certeras, es cualquier cosa menos un estudio ineludible de este espíritu. Más bien esa lección ensalza tan exageradamente a Calderón que su falta de urbanidad tuvo que molestar a los literatos. Así, Tieck[289], Klein y el conde Schack critican a Schlegel en sus trabajos sobre el drama español y, defendiendo a Lope, ven ya más o menos en Calderón al poeta más propio de la decadencia política. Pues, de hecho, aunque estas analogías de los períodos de la historia pragmática con los períodos de la literatura sean muy problemáticas, no se puede negar que, en Alemania, Schlegel ha sido para Calderón menos un argumento que un estímulo. Se le podría atribuir incluso como una función de diplomático. Y, en verdad, quien estudie con detalle las intrigas en torno al nombre de este gran español a principios del siglo XIX puede creerse sin duda trasladado del ámbito de la literatura al de la alta política. Schlegel intentó ganarse a todos los que se ocupaban de Calderón, pero no sólo Gries se quedó esperando una respuesta al envío de los primeros volúmenes de su traducción, sino que, incluso en un asunto como la célebre controversia que Böhl von Faber (un alemán) planteó en España contra Joaquín de Mora sobre el valor poético de Calderón y contra el insípido teatro francés que se infiltraba entonces en España, Schlegel se negó implícitamente a intervenir en favor de su compatriota, como le habían pedido[290]. Pues Schlegel pensaba que conferir la fama literaria era tan sólo su prerrogativa. A esto hay que añadir que su traducción de Calderón fue superada en calidad por la de Gries, y que Schlegel tenía que compartir con Wilhelm von Humboldt la función de consejero, al menos para Goethe. También las cartas de Humboldt desde España le hablaron a Goethe de Calderón. Es bien conocido el relato de la

pública lectura de *El príncipe constante* en Weimar por Goethe, que, hacia el final, cuando el príncipe muerto avanza como un espíritu al frente de sus tropas, arrojó conmovido el libro sobre la mesa: Schuchardt ha recordado la calderoniana apoteosis del final de *Egmont*[291]. Y es que este entusiasmo fue en todo caso para Goethe el comienzo de una lucha de muchos años frente al ingenio del español. Y, en este combate, sacó a la luz ideas (aunque de hecho sólo bosquejándolas) que reclaman un significado que es sin duda canónico para el estudio de Calderón por parte de la crítica alemana. Si no nos equivocamos, Goethe aportó a esta lucha tres talentos muy elaborados en los cuales parecía hallarse no sólo a la altura del español, sino incluso con él emparentado. Dichos talentos le permitieron abrazar a este extraño genio más estrechamente de lo que nunca lo había conseguido un poeta alemán: a saber, fantasía y nobleza y arte. A Hebbel en cambio venían a faltarle por completo los dos últimos momentos; y se comprende por qué a él Calderón le resultó extraño siempre. En especial, es difícil que haya ningún otro poeta moderno del rango de Hebbel al que todo lo artístico le quedara más lejos. Esto puede entenderse como un elogio o de otra manera: pero, en todo caso, le impide comprender a Calderón. Para juzgar poéticamente al español, el momento del arte es más importante que la posición religiosa de quien juzga. Goethe estaba tan lejos del catolicismo como Hebbel, pero, en tanto que artista, sabía concederle de vez en cuando un lugar en lo interno de la economía del drama. Goethe abandonó tiempo después aquella primera actitud entusiasta, una que le había hecho decir que a partir de *El príncipe constante* podría restablecer la poesía si ésta desapareciera por completo del mundo[292]. Pero aún en el año 1812 viene a mencionar a Calderón en una observación al respecto de Shakespeare. Los reparos comenzaron algo más adelante, al hilo del concepto de lo «abstruso»: lo abstruso del contenido, el catolicismo, y lo abstruso de la forma, a saber, la pompa teatral. En este mismo sentido dijo Goethe que Calderón pudo haber sido peligroso sin duda para Schiller, pero que, en cambio, no ejerció

nunca la menor influencia sobre él[293]. Mas incluso en esa época en que Goethe intentó formular definitivamente su relación respecto a Calderón en la reseña que hizo de *La hija del aire*, insistiría en el conocimiento de las circunstancias de la época en la que escribía el español, y sin duda no para exculparlo a la luz de esos condicionamientos, sino, antes bien, para captar cuál fue su modo de lo incondicionado. Así, escribe Goethe en las observaciones a su traducción de *El sobrino de Rameau*: «Piénsese en Shakespeare y en Calderón. El tribunal estético supremo nada tiene que pueda reprocharles; y si algún sabiondo se empecinara en acusar a estos artistas debido a ciertos pasajes, ellos presentarían sonriendo una imagen de la nación y de la época en y para las cuales trabajaron; y esto no les granjearía la menor indulgencia, sino aun nuevas alabanzas por haber logrado acomodarse de modo tan dichoso».

A qué se acomodó pues Calderón es la condición preliminar que hay que esclarecer con el objeto de comprender sus dramas. Así, habrá, ante todo, que mencionar dos cosas: el catolicismo y la corte regia. Mas el drama de Calderón, en cuya persona vienen juntos el rango religioso y el mundano, no está nunca marcado por las amenazas de censura del catolicismo y de la corte, sino por la fuerza de las ideas que viven en ellos. Ulrici ha explicado a este respecto de manera excelente en su obra *Sobre el arte dramático de Shakespeare y su relación con Calderón y Goethe* en qué sentido vale esto para el catolicismo. En Calderón —nos dice— «debido a la reconciliación de los contrarios, que ahí ya está presente y presupuesta, debido a la redención de la humanidad ya efectuada por Dios… la acción está lanzada a un enredo tal, la voluntad y la acción de las personas van cometiendo tales contradicciones con el orden divino, que la intervención exterior inmediata de Dios adquiere por lo menos la apariencia de la necesidad[294]». Pero la intervención inmediata de Dios que aquí se presupone no viene a producirse en todos los dramas (y tampoco en el drama sobre Herodes). La extraña «exterioridad» de Calderón no confiesa fácilmente su secreto. Pero sigue en vigor la pregunta de Ulrici:

¿qué temas profanos son utilizables con un interés auténticamente dramático en un mundo en el cual los órdenes morales más profundos (incluso en los detalles: piénsese en la casuística de la época) vienen determinados por la transcendencia? Pero, sea cual fuere la respuesta, parece quedar claro de antemano que el carácter de la obra teatral se manifestará en estos dramas de una manera mucho más ostensible que en los casos restantes. Y, además, también es evidente que el intento de ver en este drama una tragedia impide comprenderlo. Y es por ello por lo que Ulrici, no conociendo otra posibilidad, acaba por alegar desorientado: «Aquí, lo que en el ser humano es noble y grande no sucumbe por culpa de su debilidad terrenal, sino que, en su grandeza moral y religiosa, viene a encontrar la muerte en la lucha entablada con las fuerzas del mal y la desdicha[295]». Y sin embargo *El príncipe constante*, de quien se dice esto, es sin más un drama de martirio. Pero también podría demostrarse de los restantes dramas, en especial del drama sobre Herodes, que en ellos no se puede hablar de la existencia de una culpa *trágica* (lo que sería algo paradójico), ni de una auténtica restauración que reimplante el orden moral en el mundo, etc., etc. El luto acompaña en esa obra al ocaso que sufre el noble esposo; luto que sería ilimitado si la intencionalidad que dijo Goethe que ha de resplandecer en toda obra de arte no se manifestara claramente en el curso de los acontecimientos con una intensidad que impide el luto. Se trata de un *Trauerspiel*, sin duda alguna, de una obra luctuosa teatral[296]. Y así tiene sentido que el fragmento dramático escrito por Goethe bajo la influencia de Calderón a partir de un tema de la época de Carlomagno circule aún bajo el nombre apócrifo de una «tragedia de la cristiandad[297]».

El dramatismo de la obra se ve obligado pues a desplegar el destino como juego cuando se encuentra enfrentado a temas históricos[298]. Esta divergencia es lo que constituye justamente a la «tragedia romántica». De los poetas modernos, ninguno ha luchado más que Schiller con el objetivo de afirmar el *páthos* antiguo, la seriedad última de la tragedia antigua en esos temas, que en sí

nada tienen ya que ver con el mito propio de los trágicos. Donde Goethe tendía a mediaciones significativas y fundamentadas, el drama de Schiller (naturalista e histórico) intentaba agotar las dos posibilidades que todavía parecía haber para exponer el destino antiguo en el seno de la modernidad. Y ambas se echaron a perder más adelante: una en los dramas de Raupach sobre los Hohenstaufen[299], y la otra en los dramas de destino, como por ejemplo *Los fantasmas*[300]. El significado de la idea de libertad era para Schiller que mediante la utilización de los reflejos (si es posible decirlo de ese modo) resultaba capaz de subrayar el carácter de destino de lo histórico. Y sin embargo Schiller no logró apenas dar seriedad antigua a su obra sobre *María Estuardo* ni tampoco a *La doncella de Orleans*; el comienzo de *Guillermo Tell* es operístico, y el intento más radical de cuantos hizo por apropiarse del antiguo hado en su pieza *La novia de Messina* tenía menos relación con Grecia que con el drama romántico del destino. A partir de estas reflexiones, la frase (ya mencionada) expresada por Goethe de que el teatro de Calderón podría haber sido peligroso para Schiller dejará sin duda de resultar enigmática. Tenía Goethe razón para sentirse a salvo si, como al fin de *Fausto*, acometía consciente y sobriamente aquello a lo que Schiller se veía apremiado con disgusto y, al tiempo, atraído de modo irresistible. Por el contrario, el hecho de que Hebbel nunca haya sido situado cerca de Calderón nos resulta en verdad sorprendente y apenas se puede considerar justificado por la frase de Treitschke de que «la fantasía desbordante se halla emparentada en su interior con los extravíos propios de una demasiado sutil inteligencia[301]».

La elaboración eminente del elemento romántico y, por tanto, también su eminente consciencia hacen completamente diferente al drama calderoniano del drama de Schiller, pese a todas las analogías. Por el contrario, el conde Schack ve en Calderón el origen de la tragedia de destino de los románticos alemanes, y nos dice que el drama sobre Herodes es «el primer germen de esas obras confusas[302]». Sea como fuere, un estudio reciente realizado

por Berens sobre *Las tragedias de destino de Calderón*[303] simplifica en exceso cuando le quita al problema de la tragedia de destino todo su significado al afirmar que su concepto (en tanto que concepto de un género poético como tal) fue introducido en la literatura por parte de la crítica y la poesía alemanas. El concepto por la crítica, tal vez; pero la cosa por la poesía, no. El propio Berens tiene que admitir que justamente el drama de Calderón sobre Herodes se encuentra sin duda «emparentado con la tragedia de destino del romanticismo alemán[304]». Por lo cual, ella misma no será menos típica de Calderón. Un vistazo a la trama da pronto con los rasgos característicos del drama de destino. Al principio hay una profecía. Mariene le relata a su marido lo que le ha dicho un mago, el cual ha previsto una doble catástrofe: Mariene será víctima del monstruo más cruel del mundo y Herodes matará con su puñal a lo que más ama en este mundo. Pero la trama se conduce de tal modo que, una vez pronunciadas aquellas palabras, el puñal está siempre en el centro de atención del espectador. Herodes, poco intranquilizado por la profecía, arroja el puñal al mar para demostrar que no se halla sometido a los astros. Pero desde el mar le responde un lamento: el puñal ha herido al mensajero que trae la noticia de la victoria de Octaviano sobre la flota de Herodes aliada con Antonio. Y Herodes, al que Octaviano hace ir a Menfis para que le dé explicaciones, contempla sobre la puerta de la sala de audiencias reales el retrato a tamaño natural de su esposa. Se trata de un retrato en miniatura que, formando parte del botín victorioso, hizo que el romano se enamorara de la retratada, Mariene. Su hermano Aristóbolo, que se halla prisionero de Octaviano, barrunta la desgracia que esta pasión podría provocar, por lo que le dice al emperador que Mariene (cuyo nombre le oculta) murió. Octaviano ordena copiar la miniatura en un retrato de tamaño natural, que a toda prisa se cuelga en el dintel. Y aunque la visión del retrato enojará profundamente a Herodes, la necesidad de defenderse ante Octaviano no le deja tiempo para preguntarse cómo pudo el retrato llegar hasta ahí. Pero Herodes no duda de su esposa. En efecto, si

hubiera que resaltar una de las tantas bellezas del drama, sería aquella escena en la cual el Tetrarca, desarmado como está por la inesperada presencia del cuadro (cuyo objeto por cierto tan sólo él conoce), se halla con aspecto desolado ante el arrogante vencedor, que lo malinterpreta. Finalmente, Octaviano se da la vuelta, dispuesto para irse, lo que aprovecha Herodes para abalanzarse sobre su espalda blandiendo su puñal desenvainado. En este momento, el retrato cae de la pared, yendo a parar entre los rivales, con lo que Herodes clava sin querer el puñal en la imagen de Mariene. Ya en la cárcel de Menfis, le imparte al sirviente de Aristóbolo la orden de marchar a Jerusalén y matar a Mariene. Pero allí Mariene descubre al sirviente, gracias no (como dice Josefo, y también Hebbel) a su comportamiento, sino a una discusión que Tolomeo (el receptor de la orden) tiene con su amante, cuyos celos sospechan encontrar en la carta el cifrado testimonio de un amor secreto. Mariene, que presencia la disputa y ordena que le den la carta rota, reconstruye después su contenido con palabras que expresan el carácter de la obra en un punto culminante:

Dice [el papel], a partes, de esta suerte:

«Muerte» es la primer razón
que he topado. «Honor» contiene
ésta. «Mariene» aquí
se escribe. ¡Cielos, valedme!,
que dicen mucho en tres voces
«Mariene, honor y muerte».
«Secreto» aquí, aquí «respeto»,
«servicio» aquí, aquí «conviene»,
y aquí «muerto yo», prosigue.
Más ¿qué dudo, si me advierten
los dobleces del papel
a dónde están los dobleces
llamándose unos a otros?
Sé, oh prado, lámina verde
en que, ajustándolos, lea:

«a mi servicio conviene,
a mi honor y a mi respeto,
que muerto yo —¡hados crueles!—
deis —¡con qué temor respiro!—
deis la muerte a Mariene[305]».

Hasta aquí los dos primeros actos. El tercero nos muestra la llegada a Jerusalén de Octaviano, el cual perdona a Herodes a petición justamente de Mariene, en la cual ya ha reconocido a la mujer del retrato. Las palabras con que ella hace su súplica y manifiesta su agradecimiento indican que el respeto de su gran valor y su belleza por parte del vencedor, en abierto contraste con el desprecio por parte del vencido, ha causado sin duda una impresión en Mariene profunda y duradera. Y, así, en el palacio, dice claramente a su marido, en un largo discurso tras el cual se marcha, que no quiere saber nada más de él. En todo el drama tan sólo hay un diálogo trabado entre los cónyuges, que se encuentra al principio y se refiere a la profecía. Abandonado, Herodes pide cuentas ahora a Tolomeo, que no tiene la culpa de nada de lo sucedido, e intenta matarlo. Tolomeo huye a la tienda de Octaviano y le cuenta, justificando su presencia, una grave mentira: que Herodes pretende matar a Mariene. Octaviano acude de inmediato, ya de noche, al palacio de Mariene, a la que encuentra desvistiéndose y acompañada por sus doncellas. Mariene entonces huye, y Octaviano le sigue. El Tetrarca aparece en el escenario vacío y malinterpreta lo que ve. En el suelo está el puñal de Herodes, que Octaviano guardó tras el intento anterior de asesinato y que Mariene le había arrebatado para matarse si él se le acercaba. Mariene reaparece, perseguida aún por Octaviano, Herodes coge entonces su puñal y se lanza sobre su adversario, pero engañado por la oscuridad lo clava en el cuerpo de su esposa. Tras de lo cual, desesperado, Herodes se arroja al mar, quitándose la vida.

«Lo más natural habría sido», dice Berens, «el basar la muerte de Mariene en los celos de Herodes. La solución se imponía incluso

con fuerza en verdad extraordinaria, siendo patente la intencionalidad con que Calderón se opuso firmemente a ella para dar a la “tragedia de destino” el final que le corresponde[306]». Sin duda, aquí se ha dado con el centro de la poesía calderoniana, pero sólo para dejarlo luego a un lado, como un capricho incomprensible que arruina el plan propio del poeta. Y a pesar de todo, sin embargo, la estructura y belleza de esta obra se le muestran tan sólo al que se ve capaz para entender su noción específica del destino dramático. Nada podría dejárnosla más clara que el echar un vistazo a *Edipo Rey*, de Sófocles. En efecto, en el centro de ambos dramas se encuentra un oráculo, y su profecía se cumple en ambos casos contra la voluntad de los héroes. De repente, Edipo comprende, al hablar con el pastor, que la profecía se ha cumplido hace ya tiempo. Por el contrario, lo que sucede en Calderón está ligado como de forma magnética a la profecía, de la que no puede apartarse ni un momento. Y esta particular vinculación de lo que sucede con el oráculo tiene lugar mediante el atrezo. Tal es el criterio distintivo del auténtico (romántico) drama de destino frente a lo que es la tragedia antigua, que elude el orden del destino. Pero las cosas no son ahí lo único que ha de adoptar en el moderno drama el carácter de atrezo. Porque Herodes no mata a su esposa por celos, sino que ella muere por medio de los celos. Herodes se encuentra mediante los celos ligado al destino, y, en su esfera, el destino se sirve de ellos (la naturaleza peligrosamente inflamada propia del ser humano), de la misma manera que se sirve de la naturaleza muerta de puñales y cuadros para anunciar con signos la desgracia y causar la desgracia finalmente. Pero el drama de Calderón sobre la historia de Herodes no nos ofrece aquí, en ningún caso, el despliegue moral de un mítico acontecimiento en la tragedia, sino la moderna exposición de lo que es el transcurso natural del destino en el también moderno *Trauerspiel*. Pero, precisamente, como los celos monstruosos del Tetrarca, ahora exonerados de toda problemática moral (dado que ya los ha condenado el destino), entran como atrezo en el enredo, el amor cobra espacio para el despliegue de su magnificencia. En la

naturaleza del amor, la naturaleza de los celos se somete en el príncipe. Y aunque ésta sea monstruosa, él mismo nada tiene de monstruoso. Tan sólo Calderón logró presentar juntos el amor más profundo y los más exaltados celos. Y es que las dudas de Herodes sobre la fidelidad de Mariene no son al tiempo dudas sobre el amor de Mariene. Pues en un giro conmovedor e incomparable, Calderón acierta a presentar a la hermosa Mariene a los ojos de Herodes atrapada en lo que es una irresoluble disyuntiva. Y no es casual que, siguiendo a Josefo, Calderón subraye de manera ya casi operística la increíble belleza de la esposa, que en Hebbel carece de importancia. De modo que el lamento que emite el Herodes de Calderón no se refiere a los maridos de mujeres volubles, sino que suena de un modo absolutamente diferente:

> ¡Mal haya el hombre infeliz,
> otra y mil veces mal haya
> el hombre que con mujer
> hermosa en extremo casa!
> Que no ha de tener la propia
> de nada opinión, pues basta
> ser perfecta un poco en todo
> pero con extremo en nada,
> que es armiño la hermosura
> que siempre a riesgo se guarda:
> si no se defiende, muere;
> si se defiende, se mancha[307].

Pero Mariene tan sólo está obligada a serle fiel al vivo (y aquí, como en otros lugares, la costumbre española se ha convertido en un pretexto para desplegar un contenido imperecedero), y, tras la muerte de él, el afortunado sucesor ya puede reclamar, con el trono, a Mariene, y tal vez ella sea aún capaz de honrarle y servirle con el mismo sentimiento de deber. La pasividad de la reina queda así subrayada aquí al máximo, mientras que la violencia de los celos que afecta al Tetrarca no lo hace capaz en ningún caso de ofender a

su esposa, dado que él no duda en ningún momento de su amor. Tal como subraya el autor en la escena que precede inmediatamente a la redacción de la orden de asesinato, el rey está seguro por completo del amor de la reina. Mas, por el contrario, el curso que Herodes da a sus celos es bien doloroso, y Mariene, sin embargo, habla varias veces con indulgencia al respecto.

Tal vez sea posible dar un paso más en el intento de ir alejando de esta obra la apariencia de lo abstruso. Mas dicho intento tiene que volver, forzosamente, una y otra vez, al derecho de la «tragedia» de destino. Aun sin enredarse en una discusión muy detallada sobre el concepto de destino en cuanto tal, se nos hace preciso establecer ya de modo previo lo siguiente: el nexo ineludible de las causas no es en sí un nexo de destino. Por más que lo repitan, nunca será verdad que la tarea del dramaturgo consista en desarrollar ante los espectadores un determinado acontecimiento de modo causalmente necesario. Pues, ¿cómo iba el arte a corroborar una tesis que es propia más bien del determinismo? Una obra de arte cuya estructura contenga auténticas ideas filosóficas puede aceptar únicamente ideas relativas a lo que es el sentido de la existencia. Pero, por su parte, los dogmas sobre la facticidad de lo que sucede en el mundo son irrelevantes para una obra de arte, por más que aquéllos puedan referirse precisamente a la totalidad del mundo. Así pues, la tesis determinista, en cuanto teoría sobre lo que sucede en la naturaleza, no puede determinar una forma artística. No pasa lo mismo con la idea auténtica de destino, cuyo motivo decisivo es la suposición del sentido eterno de esa concreta determinación. Y, desde ella, dicha determinación no tiene que consumarse en modo alguno a través de leyes naturales; pues también un milagro nos puede mostrar su sentido eterno, y uno que no se encuentra en la ineludibilidad práctica como tal. Más bien, el núcleo del concepto de destino es la convicción de que sólo la culpa (que en este contexto siempre es una culpa creatural, como lo es el pecado original), y no un error moral, hace de la causalidad el instrumento de un hado que avanza de manera incontenible.

Destino es la entelequia de un acontecer en cuyo centro se alza la persona culpable; pero fuera del ámbito de la culpa, viene a perder ya toda su fuerza. El indicado centro de gravedad que corresponde al movimiento del destino es sin duda la muerte, mas la muerte no como castigo, sino en calidad de expiación: como expresión del sometimiento de la vida culpable a la ley de la vida natural. En este sentido, el carácter de la muerte presente en el drama de destino es completamente diferente de la muerte victoriosa del héroe trágico. Y este sometimiento de la vida culpable a la naturaleza es lo que se manifiesta en la irrefrenabilidad de sus pasiones. La fuerza que las cosas inanimadas adquieren en el entorno de un ser humano culpable, ya en vida de éste, es auténtico anuncio de la muerte. La pasión pone sólo el atrezo en marcha; pues, por así decir, las pasiones no son sino sólo la aguja sismográfica que registra las fuertes conmociones propias del ser humano. Las pasiones manifiestan en el drama de destino lo que es la naturaleza del ser humano, igual que en el azar las cosas se manifiestan de repente bajo la común ley del destino. Ley que sale a la luz tanto más claramente cuanto más significativa sea la curva de oscilación de la aguja. En este sentido, no es en absoluto indiferente que, tal como acostumbra suceder en tantos dramas alemanes de destino, un instrumento pobre y miserable llegue a imponerse al perseguido en mezquinos enredos o que se manifiesten en su caso determinados motivos antiquísimos, como la renuncia al sacrificio ante el puñal o el hechizo del retrato perforado. En este contexto se viene a poner de manifiesto toda la verdad de la frase de Schlegel de que no hay ningún «otro dramaturgo que haya poetizado así el efecto[308]». Calderón era en esto incomparable, por cuanto que el efecto era la interior necesidad de su forma más propia, precisamente el drama de destino.

Subrayemos ahora, una vez más, que el mundo del destino como tal era un mundo cerrado sobre sí, el mundo sublunar *stricto sensu*; mundo de la creatura miserable o la creatura reluciente, en el cual, una y otra vez, la regla del destino, en lo que hace a las

creaturas, se confirma de forma virtuosa y sorprendente, *ad maiorem Dei gloriam*, para el disfrute de los espectadores. Las ideas teóricas de Calderón, en la medida en que podemos conjeturarlas a partir de las formulaciones de sus dramas, parecen conducirnos hasta aquí. No en vano un espíritu como Zacharias Werner[309] tentó su suerte en el drama de destino para después ir a refugiarse de manera directa en la Iglesia católica. El carácter profano, pagano solamente en apariencia, que distingue al drama de destino es, en última instancia, el complemento lógico del teatro religioso en ese imperio de Felipe IV dentro del cual todo lo mundano había prosperado hasta tal punto que no pudo dejar de anexionarse igualmente ese tipo teatral. Mas lo que fascinó de Calderón a los teóricos del Romanticismo (y ello a tal extremo que tal vez se lo pueda considerar —en todo caso y a pesar de Shakespeare— como su dramaturgo κατ εξοχήν’) es que en él venía como dado, y en medida extrema, algo que ellos mismos perseguían con la escritura de sus propias obras: la infinitud queda allí garantizada a través de la mera reflexión. Por ello, todo el drama sobre Herodes está de parte a parte recorrido por los debates más grotescos sobre el poder del destino y la voluntad humana. Bien juguetonamente, lo que sucede es empequeñecido por la reflexión que los héroes calderonianos siempre tienen a punto para irle de ese modo dando vueltas al entero orden del destino, igual que entre las manos damos vueltas a una pelota que vamos contemplando ahora por un lado y luego por otro. Porque, al fin y al cabo, ¿qué es lo que añoraban los románticos, sino ese genio que sin consecuencias reflexiona en las doradas cadenas del dominio?

Si esta concepción del drama calderoniano de destino es correcta, también incluye algo extraño: la naturaleza, en tanto que conjunto de las creaturas, tendría que resultar muy relevante a partir del punto de vista dramático. Una idea difícil de entender para quien haya seguido con fascinación el drama alemán de los últimos doscientos años, y más accesible ya para quien piense en los dramaturgos alemanes contemporáneos de Calderón,

especialmente en Gryphius. Sea como fuere, los más relevantes críticos alemanes se encontraban de acuerdo sobre el llamativo énfasis presente, en los dramas del español, en lo que hace a la naturaleza. Así, escribe A.W. Schlegel: «Su poesía, sea cual fuere su objeto en apariencia, es un himno infatigable de alabanza a las magnificencias de la Creación; por eso Calderón ensalza con asombro y alegría los productos de la naturaleza y los del arte humano, como si los viera por vez primera con todo su resplandor intacto aún. Es el primer despertar de Adán, unido a una especial locuacidad y a una extraordinaria destreza expresiva, junto con ese gran conocimiento de las relaciones más secretas de la naturaleza que sólo la formación espiritual superior y la contemplación bien madurada pueden proporcionar. Cuando Calderón reúne entre sí cosas tan alejadas, lo más grande con lo más pequeño, como las estrellas con las flores, el sentido que impulsan sus metáforas expresa intensamente la tendencia de las cosas creadas a aproximarse unas a otras debido a su pleno origen común[310]». De manera bastante similar, confesó Goethe en 1816 que las traducciones de Calderón lo transportaban «a un país maravilloso, bañado por el mar, lleno siempre de flores y de frutos e iluminado por los astros más claros[311]». Por supuesto también tiempo después Goethe dirá otra cosa: dirá que Calderón es «esquemático» y que carece de una visión real de la naturaleza[312]. También, en sí, este juicio es comprensible. La extrañeza de Goethe se comprende cuando se recuerda, por ejemplo, la descripción en *El mayor monstruo* de la batalla naval, donde la Creación (en tanto que solidaria portadora de la vida natural) está presente de modo sobresaliente en todas las pasiones de los seres humanos y en las casualidades de cuanto allí sucede. (Aunque hay que decir a este respecto que tal vez no haya una sola extravagancia calderoniana que no reaparezca en uno u otro pasaje de la segunda parte del *Fausto* goetheano.) También el orden social y su representación, es decir, la corte, es en Calderón algo así como un fenómeno natural, y sin duda del máximo nivel. Su primera ley es el honor de Herodes.

Con extraordinario atrevimiento, en *El mayor monstruo* Calderón nos presenta la solidaridad entre los órdenes estatal y natural en la Creación, cuando Herodes busca el poder en el mundo, pero ello tan sólo en interés de su amor. Eso, en cualquier otro contexto de ideas, disminuiría sin duda su honor de rey, pero aquí, al contrario, lo incrementa, pues precisamente con la unión con su amor, el honor del rey demuestra al tiempo encontrarse unido a la Creación. Por lo demás, Calderón apenas deja pasar una ocasión para exagerar monstruosamente las paradojas propias del concepto nacional español sobre el honor, como expresión exacerbada de una específica manifestación, desastrosa e irresistible, del destino, al que se ve sometida la creatura, como el árbol lo está a la tormenta. Y es que la creatura sólo puede salvarse mediante infatigables reflexiones dialécticas. En este sentido, acertadamente dice Berens: «Mientras que la tragedia antigua de destino surte efecto mediante la fuerza destructiva del sufrimiento, y a su vez la romántica alemana a través de una atmósfera espectral, en el caso concreto del dramaturgo español el rasgo correspondiente es la espiritualidad, el predominio total del pensamiento[313]». Berens advierte muy agudamente la manifestación de este momento espiritual en que las tragedias de destino de Calderón suelen desarrollarse durante el día. Precisamente, la única excepción que hace el drama de Herodes a esta regla pudo quizás influir sobre la tragedia alemana de destino gracias a la extrema contundencia que este hecho concreto le confiere. Y, al mismo tiempo, se confirma una vez más qué lejos se está aquí de la tragedia, si es correcta la aguda frase de Bossu (que Jean Paul cita en su *Estética*) de que no se puede trasladar una tragedia a la noche en ningún caso[314].

Ninguna reflexión puede arrojar más clara luz sobre el *Trauerspiel*, o, mejor, sobre el drama de destino (porque no todo *Trauerspiel* lo es) que comparar el drama de Calderón sobre Herodes con el drama típicamente historicista que Hebbel escribió sobre el mismo motivo. Cuanto más avanza la comparación, tantos más conocimientos adquirimos, por más que aquí tengamos que

conformarnos con unas indicaciones meramente. Pero, ante todo, no está claro por qué se suele suponer que Hebbel conocía el drama de Calderón. El propio Hebbel no habla nunca de él, y la traducción de Calderón que el alemán demuestra conocer es sólo la de Malsburg, donde no se contiene dicha obra[315]. Y a la vista del comportamiento reflexivo de Hebbel en su relación con sus propios productos, no es en absoluto verosímil el que haya dejado escapar la ocasión de diferenciar su problemática en el drama de Herodes respecto del drama calderoniano. Calderón le fascinaba como objeto de crítica, por lo cual lo normal habría sido estudiar su drama sobre Herodes y confirmar las anteriores críticas. Porque es indudable que, estudiando ese drama, Hebbel habría visto confirmado su juicio destructivo de l845. Por entonces, Hebbel anotó lo siguiente acerca de *La aurora en Copacabana* y de *La Sibila del Oriente*: «Al enjuiciar estas obras me sitúo en el punto de vista católico y cristiano, porque no son tomadas en consideración desde ningún otro punto en absoluto. Mas también desde aquí me siguen pareciendo del todo irrelevantes y vacías; la poesía que se ocupa del misterio ha de intentar explicarlo, humanizarlo, pero no imaginarse que está ya haciendo algo cuando se pone un anillo mágico en el dedo y va desplegando un milagro tras otro. Por supuesto, estas obras no dan pie a tales pensamientos, ni siquiera en sentido negativo, porque la noción del cristianismo que se plasma en ellas es tan ruda y pagana, mientras que carece a tal punto de ideas, que uno no sabe si ignorarlas por grotescas o criticarlas quizá por inmorales[316]». Y ésta es una imagen que no cambia añadiendo los otros juicios de Hebbel sobre el español, que no son numerosos. Digamos ahora en pocas palabras qué es lo que ante todo impedía a Hebbel comprender a los dramaturgos españoles (sus juicios sobre Lope de Vega no son en absoluto diferentes) y lo que marcaba hondamente sus obras: Hebbel no conocía para nada lo lúdico[317], ni en el drama ni en el arte en general, pues ni siquiera la comedia era para él un juego. No hay ninguna otra cosa que muestre a su arte con tan bien definida claridad lo que es su posición excepcional, que no era

una posición de privilegio. Así, la más pesada seriedad se convirtió en el rasgo inalienable de sus producciones. Y ella determina sus ideas sobre el drama histórico y la teoría del drama. Pues en las cavilaciones solitarias de un autodidacta era bastante fácil que surgiera la convicción de poseer en el caso de la obra de arte dramática la fórmula adecuada de lo real. Lo cual no se refiere ni a la justificada consciencia del artista de haber captado en su obra la esencia de lo real ni a la eventual sobrevaloración del dramaturgo Hebbel, sino a su noción equivocada, carente de conceptos y falsamente monumental respecto del drama, que él convirtió en una especie de compartimento en el que, sin embargo, todo cabe. Aquí radica el error descomunal del pantragicismo, el cual es igualmente problemático ya sea como palabra o como cosa, e igualmente limitado y autodidacta sin remedio. Pero lo serio, sin bromas ni ironías, con que la tragedia hebbeliana viene a establecerse ya *a priori* como forma adecuada al contenido histórico concreto, nos deja bien claro que ocupa una posición particular entre la moderna literatura. Ya hemos indicado, al tratar sobre Calderón, que éste sitúa el gran tema del drama de Herodes dentro de un espacio limitado para desplegar el destino como juego. El talento artístico de Schiller demostraría ser incomparable cuando, en *La doncella de Orleans*, como también en *Wallenstein*, introdujo esos momentos de milagro o de astrología tan a la manera de Calderón. Pues el destino sólo es puesto como algo real en las malas tragedias de destino, en las no románticas. (Por supuesto, el concepto de romanticismo no hay aquí que entenderlo en sentido histórico; el Romanticismo produjo muchas tragedias de destino malas que no están incluidas en el que es su marco superior.) Pero cuando en la tragedia auténtica todos los momentos de carácter lúdico se dejan de lado, no por ello el destino se fortalece en la historia, sino que, antes bien, su férreo orden queda proféticamente quebrantado en el mito con la actividad del dramaturgo. Frente a todo esto, es posible observar en el drama histórico de Hebbel el reiterado intento de explicar la historia dramáticamente a partir de la base de su condicionamiento

causal en tanto que transcurso de destino. De modo que, en efecto, este teórico, atrapado por el naturalismo de mediados del siglo XIX, nunca pudo comprender que el destino no pertenece al ámbito causal, sino al ámbito teleológico, por lo que no resulta de la motivación minuciosa, sino de lo prodigioso como tal. En tanto que *teórico*, Hebbel sin duda apenas comprendió la necesidad de hacer pasar al tema por la forma, algo que no puede sustituir ni la más extremada inmersión en el tema. Sus errores son por cierto mucho más propios del teórico que del poeta, y ningún escritor ha tenido un intérprete peor de sí mismo de lo que lo fue Hebbel. Una observación que, en todo caso, continuará siendo acertada mientras sus admiradores continúen tomando a su vez sus argumentos del diario mismo del maestro. Pero, en todo caso, la sequedad de su drama sobre Herodes, que tantos críticos perciben con dolor, se debe en parte a la problemática teoría del drama de la necesidad histórica como tal. Emil Kuh sería uno de los primeros en llamar la atención sobre su sequedad, y ello en términos casi indiscutibles. Kuh escribe, en efecto: «Las dos naturalezas apasionadas y escindidas se miden entre sí, en concordancia con el tipo de carácter propio de cada una, mas (pese a los fuertes acentos patéticos) de manera que pasamos de pronto de estar conmovidos a un observar psicológicamente. Los argumentos y contrargumentos a que se recurre, aunque no podamos negar su eficacia, enfrían la sensibilidad poética en cuanto tal. Herodes y Mariene provocan la situación, llaman por su nombre al motivo trágico, y esto, en un drama, tiene que causar siempre el mismo efecto que el seco viento de levante, que hace que las flores se marchiten[318]». En efecto, el talento de dejarse ir, que es la dote de todas las figuras de Shakespeare, se les ha concedido rara vez a las que son las figuras hebbelianas. Desde este punto de vista, la figura de José sobresale sin duda por encima de todas las restantes de este drama. Y si fuera asunto de la crítica el acumular las objeciones, habría que añadir aún muchas más. Pero hay algo que la crítica no puede pasar por alto, aunque sólo un análisis pormenorizado puede demostrarnos

que es correcto. Hebbel fracasó sin duda alguna en la tarea siempre ineludible de desarrollar la nobleza de sus figuras así como el conflicto de las mismas. Los giros y situaciones esenciales suelen estar tratados con una excesiva concisión, tal como sucede por ejemplo en la tumultuosa fiesta de Mariene. Pero, además, la composición —que hace que la insípida figura de Tito venga a acompañar en las escenas finales por igual a Herodes y a Mariene, produciendo con ello una nivelación de las posiciones de los personajes principescos cuando su dignidad y su distancia (que acaban de conducir a la catástrofe) debían haber sido preservadas hasta el más elevado de los grados— deja aquí en manos de la dirección de escena tareas que correspondían al autor. De la misma manera puede verse la tímida protesta que hace Tito durante el proceso judicial, y, al respecto, habrá que preguntarse qué discurso habría puesto Shakespeare, sin alterar ahí la situación, en el lugar en el que escribe Hebbel: «A esto no lo llamo yo un "juicio". / Disculpa. (Quiere irse[319])». ¿Y cómo compaginar con ese drama estos versos dichos por Herodes?:

> Bei Deinem starren Trotz, der auf der Erde,
> Wo Alies wankt, allein beharrlich scheint;
> *Bei jedem schönen Tag, den ich mit Dir*
> *Verlebte*[320]…

Versos estos que hablan el lenguaje de la discusión de un matrimonio burgués. Podría parecer irresponsable detenerse en deslices de este tipo si la grave falta de noble elaboración de las figuras y los discursos en que se manifiestan no nos condujera hasta un defecto que es fundamental en esta obra. En el pasaje de la confesión que Mariene realiza para Tito:

> Nun noch ein Wort vor'm Schlafengeh'n, indeß
> Mein letzter Kamm'rer mir das Bette macht —[321]

nada puede ahí disimular el acto desapasionado de venganza, cosa que arroja sobre la muerte de Mariene la sombra equívoca del resentimiento. Y es que esa fórmula del resentimiento se le escapa a Hebbel claramente cuando, frente a esta expresión de Tito:

> D’rum fühl’ich tiefes Mitleid auch mit ihm
> Und Deine Rache finde ich zu streng[322]

da esta respuesta profundamente innoble:

> Auf meine eig’nen Kosten nehm’ich sie!
> Und daß es nicht des Lebens wegen war,
> Wenn mich der Tod des Opferthiers empörte,
> Das zeige ich, ich werf das Leben weg[323]!

Pero ¡basta con esto! Sin duda Hebbel era lo bastante poeta como para lograr imponerle a su critico la obligación de que entienda sus errores como extravíos de concepciones verdaderas. Pues resulta evidente que, con todas las fuertes deformaciones que una teoría dramática como la de Hebbel le impondría hasta al mayor ingenio, no es posible que el drama se presentara ante él desde el principio. En efecto, un examen más atento da aquí con un motivo que, aunque pierde su peso en la obra acabada, al principio fue determinante para el interés del poeta por el tema, si es que dicho motivo es auténticamente hebbeliano, como a primera vista lo parece. Pues resulta preciso poner en cuestión que los celos se encuentren en el centro del drama de Hebbel, como lo están en el de Calderón. Tal vez estos celos, despertados por el asesinato de Aristóbolo y más adelante por el descubrimiento de la primera orden de asesinato, sean solamente condición para exponer un problema diferente y que corresponde bien sin duda a la manera de pensar de Hebbel: la cuestión de si, entre personas que se aman, puede haber una prueba, que en el drama es recíproca. Hebbel parece de hecho haber estado indeciso en relación con esta cuestión, pues el triste final de los exámenes no parece deberse a que la idea fuera

inadecuada, sino a que ambos cónyuges la han llevado a la práctica con un radicalismo claramente inhumano. Además, la significativa intención dramática del reprobable examen del amor queda al mismo tiempo oscurecida por la inseguridad que sufre Herodes como culpable de la muerte de Aristóbolo. Pues justamente tal constelación, que hace plausible subjetivamente el que tentara Herodes a su esposa, no sólo hace posible el prever clara y objetivamente que tendrá un resultado negativo, sino que casi la hace indiscutible desde el punto de vista subjetivo, dado que procede de un culpable. Y precisamente este motivo, motivo de la prueba del amor, su necesaria inmoralidad y aun su fracaso inevitable, vino a engañar a Hebbel por completo sobre lo extremo de los caracteres y aun lo extremo de la situación. El difícil problema que plantea de hacer surgir de la prueba del amor el odio inextinguible entre los cónyuges puede haberle inspirado sin embargo en los mejores pasajes de su drama. Y uno de esos pasajes, que manifiesta una plenitud propia y característica de Shakespeare, así como un carácter implacable propio y característico de Strindberg, es la exclamación que hace Mariene:

> Der Tod! Der Tod! Der Tod ist unter uns!
> Unangemeldet, wie er immer kommt[324]!

Así que esta tragedia, cuyo tema puede parecer al observador un espejismo de los dramaturgos, tiene en Hebbel su cumbre en lo que hace al deslumbrante resplandor del odio. Es aquí por cierto imprevisible adonde habría conducido a Hebbel si éste no se hubiera hallado atado por un precepto muy moderador que le hacía aspirar en su teatro a una belleza clásica —a cuyo remedo se acercaron en mayor grado sus contemporáneos de menor talento— cuya renovación era desde luego impensable.

A estos contemporáneos[325], por su parte, no se les escapaba la tendencia vehemente de su dramaturgia. Theodor Mundt la llama por ejemplo «poesía del destino sexual», y Gottschall habla de una

destrucción «que se esconde bajo la apariencia de un trabajo firmemente arquitectónico. Hebbel es sin duda el mayor revolucionario en lo moral de todos los poetas alemanes, que esconde su moral jacobinismo bajo la artificiosa máscara del trágico». Toda tendencia grande tiene que crear su propia forma (esa forma en que deja de ser vista como «poesía de tendencia»). Quizá, en efecto, todas las grandes formas del drama deben haber surgido de tendencias que no tienen que ver nada directamente con el arte. Hebbel, que estaba lleno de dichas tendencias, no se atrevió a escribir un drama cuya forma artística no estuviera ya garantizada. Así que se aferró al drama histórico e intentó darle extrema realidad. Pero si la historia sólo puede exigir verdad dramática en tanto que destino, el intento de realización de unos dramas históricos no románticos se encuentra condenado a fracasar. Así, finalmente, las más fuertes tendencias que había en Hebbel se quedaron implícitas. Sobriamente confesó una vez a Kühne, por su parte, lo que pasaba: «La luz empieza a encenderse en mí, en especial desde que los conflictos a partir de los cuales han surgido mis dramas han sido discutidos en las calles y se han visto resueltos históricamente, dado que el podrido estado del mundo me causaba fortísimos problemas, como si yo fuera el único al que hacía sufrir; y no me parecía indigno del arte exponer claramente, con sus medios, que el estado del mundo era intolerable[326]». Mas como Hebbel, en sus dramas juveniles, se aventuró mucho más allá de tan tímida y fatal formulación, piezas como *Judith* y *Genoveva* siempre se contarán entre las más vivas de sus obras.

JOHANN PETER HEBEL <1>

CON OCASIÓN DEL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE[327]

El hecho de que hoy, cuando se cumplen cien años de la muerte de J. P. Hebel, no haga falta desenterrar a un autor «incomprendido» y recomendarlo al interés del público es más mérito suyo que de la posteridad. Es mérito de su modestia, que ni siquiera póstumamente se acomodaría a ese papel y que ha ocultado durante un siglo que *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* está entre las más puras obras de orfebrería de la prosa alemana. Por el contrario, es culpa de este siglo XIX, de esta posteridad, que esto suene nuevo o incluso paradójico; es culpa de la horrible arrogancia cultural, que ha cedido este libro a los campesinos y a los niños porque los escritores populares tienen un rango inferior al de cualquier «poeta», por malo que éste sea. Tanto más si su fuente fluye en un dialecto, siendo pues, admitámoslo, una fuente turbia que, en caso de enmohecer y darse por satisfecha consigo misma, se aparta altanera de los demás escritores de la nación, y aun con cerrazón de los contenidos de la humanidad. Pero el humanismo ilustrado de Hebel sin duda le libró de todo esto, pues nada está más lejos de dicho localismo que el declarado cosmopolitismo de sus escenarios. Amsterdam y Moscú, Jerusalén y Milán forman el horizonte de un territorio en cuyo centro están Segringen, Brassenheim y Tuttlingen[328]. Esto es siempre algo que sucede con todo arte popular auténtico (irreflexivo), que habla de lo exótico y monstruoso, con el mismo amor, la misma lengua, que de los asuntos

domésticos. La mirada atenta propia de este clérigo y filántropo alcanza ahí incluso a la economía rural, y cuando nos habla de los planetas, o de las lunas y de los cometas no lo hace jamás como erudito, sino como cronista. Así, dice lo siguiente de la Luna (que de golpe se encuentra frente a uno al modo de un paisaje, como en el célebre cuadro de Chagall): «Allí, el día dura en cualquier sitio como dos semanas nuestras más o menos, y lo mismo sucede con la noche, y el sereno ha de tener mucho cuidado al contar las horas, para no equivocarse cuando llega a 223 o a 309[329]».

A la vista de frases como éstas, no es difícil adivinar que el escritor preferido de Hebel fuera Jean Paul[330]. Y se entiende que este tipo concreto de hombres (empíricos «delicados», como diría Goethe, dado que para ellos todo lo fáctico ya era teoría[331], y muy especialmente los hechos anecdóticos, criminales, cómicos, locales, ya eran en cuanto tales un teorema moral) tuvieran un contacto con lo real de tono sumamente veleidoso, grotesco e incomparable. Jean Paul en *Levana* recomienda el aguardiente para los bebés, y hasta exige que se les dé cerveza[332]. De manera ya más aceptable, Hebel incluye crímenes, bribonadas y muchas travesuras en sus almanaques populares. Y aquí, como en sus otros textos, la moraleja no se presenta en el lugar en que las convenciones nos hacen esperarla. Todo el mundo sabe cómo el aprendiz de barbero de Segringen afeita al «forastero del ejército», dado que no hay otro que se atreva. «Si me cortáis, os mato a puñaladas»; y el aprendiz le dice finalmente: «Señor, nunca me habríais conseguido matar a puñaladas, pues si os hubierais movido en el sillón y yo os hubiera cortado sin querer, al momento me habría anticipado; os habría rebanado la garganta y me habría escapado a la carrera[333]». Tal es la manera en la que Hebel expone la moraleja de su historia.

Muchas historias de picaros de Hebel aparecen tomadas de las fuentes antiguas, pero el temperamento de bribón y tunante propio de Zundelfrieder, Heiner y el rojo Dieter era sin más su temperamento. Pues Hebel, de joven, era ya tristemente célebre por sus travesuras[334]. Y del Hebel adulto se cuenta igualmente que,

cuando le presentaron al frenólogo Gall, le pidió un diagnóstico; murmurando algo incomprensible, el médico al palparlo no pronunció otras palabras sino éstas: «extraordinariamente desarrollado». Y le preguntó Hebel: «¿el órgano de robar?».

Cuántos aspectos francamente demoníacos hay en este truhán nos lo muestran las grandes litografías que hizo Dambacher en el 1842 para una edición de *Die Schwänke des rheinischen Hausfreundes*[335]. Estas ilustraciones, insólitamente fuertes, vienen a ser algo así como señales en el camino de contrabandistas en el cual los radiantes bribones de Hebel tratan con los sombríos y terribles pequeñoburgueses del *Woyzeck* de Büchner. Pues este peculiar pastor protestante, que por cierto sabía describir los negocios mejor que ningún otro escritor alemán, empleando fácilmente todos los registros, del más bajo trapicheo a la generosidad más espléndida, no iba a pasar por alto lo demoníaco de la vida económica burguesa, a cuyo efecto su formación como teólogo le venía francamente bien. Pero la disciplina protestante también vino a influir sobre el prosista Hebel. En general tal vez sea una afirmación reduccionista, pero es posible afirmar de Hebel, sin que nos queden dudas al respecto, que la prosa alemana moderna es una confrontación sumamente tensa cuya dialéctica gira entre dos polos, uno constante y otro variable: el primero es el alemán de la traducción de la Biblia de Lutero y, el segundo, el habla popular. La compenetración de ambos en Hebel será la clave de su maestría artística, que sin duda no es de naturaleza lingüística solamente. Así, en su *Reencuentro inesperado*, al describir el lapso de cincuenta años en el que guarda luto una mujer por su prometido, un joven minero que ha perdido la vida en un accidente, Hebel escribe este pasaje incomparable: «Entre tanto, la ciudad de Lisboa (en Portugal) fue destruida por un terremoto, la Guerra de los Siete Años terminó, murió el emperador Francisco I, la orden de los jesuitas fue disuelta, Polonia fue dividida, murió la emperatriz María Teresa, el conde de Struensee fue ejecutado, fue liberada América y la alianza de tropas francesas y españolas no recobró el peñón de

Gibraltar. Los turcos encerraron al general Stein en una cueva de Hungría y el emperador José también murió. El rey Gustavo de Suecia conquistó Finlandia, la Revolución Francesa y la guerra comenzaron, y el emperador Leopoldo II, por su parte, también bajó a la tumba. Y Napoleón conquistó Prusia y los ingleses bombardearon Copenhague y los agricultores sembraron y segaron. Y molió el molinero, y martillearon los herreros, y los mineros excavaron en busca de veneros. Pero cuando en 1809 los mineros de Falun…»[336]. Al exponer de este modo el paso de un período de cincuenta años de luto, Hebel hace hablar a una metafísica que posee experiencia, y que cuenta más que toda metafísica «vivida».

Así, en otros casos, la ilimitada libertad artística se basa en un lenguaje que en algunos pasajes es dictatorial, como el lenguaje de Goethe en la segunda parte de *Fausto*. Pero, naturalmente, dicha autoridad no toma su base del mero dialecto, siempre secundario, sino de la confrontación crítica y tensa del alemán culto con la que es el habla popular; el resultado para el vocabulario será (como en el caso de Lutero) que de viejas joyas retorcidas se desprenden finas limaduras: *«Danngeht er (der verstandige Mann) mitguten Gedanken seines Weges weiter… und kann sich nicht genug erschauen an den blühenden Baumen und farbigen Matten umher*[337]». Frases como ésta (y el *Schatzkästlein* en su conjunto es sucesión casi ininterrumpida de este tipo de frases) deberían figurar sin duda en la mejor antología, mas no como pretexto para ilustraciones a la moda ni como banal premio escolar, sino en su condición de monumento de la prosa alemana como tal. En dicha antología, o en una edición completa de sus obras, que aún no tenemos, bien valdría la pena ir hojeando. Pues lo propio de estas historias de Hebel, que es también un signo de su perfección, es el que se olvidan muy rápidamente. Si crees tener una en el recuerdo, la copiosidad de dichos textos siempre te hará ver que no es así. No es raro que un final, algo que no se puede «conocer», sino, como mucho, saber de memoria, haga olvidar al punto todo lo que venía por delante. «Esta piececita me la ha legado mi ayudante, que ahora

está en Dresde. ¿No envió desde Dresde como recuerdo una hermosa tabaquera en la que un muchacho alado y una chica hacen algo? Pero, aquí vuelve el ayudante». Así acaba *La prueba*[338]. Si, desde una frase como ésta, no sientes la profunda mirada de Hebel, no lo encontrarás en otras frases. Que el narrador se inmiscuya así en la historia no es un rasgo romántico, sino que resulta propio del inmortal Sterne, por ejemplo.

J.P. HEBEL <2>

UN JEROGLÍFICO COMPUESTO CON OCASIÓN DEL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE[339]

No todo escritor soporta ser recomendado. Ya resulta difícil hablar de Hebel, pero recomendarlo es bien ocioso, e imponerlo al pueblo (tal como sucede) es cosa sin duda reprobable. Hebel nunca aceptará sumarse al frente cultural de granaderos en que los maestros alemanes hacen ejercitarse a sus soldados. Hebel es por cierto un moralista, mas no de la moral que proporcionan los negocios de la burguesía superior. A ésta, que por entonces se prepara para una ascensión irresistible, la vigila Hebel con cuidado, y ello porque entiende lo que es la moral de los negocios. En calidad de experto de una época en la cual los negocios trabajaban con un enorme riesgo, Hebel tasó bien esta moral. Pues, en efecto, la Revolución Francesa se produjo en un tiempo en que ya Hebel era un hombre maduro, y por eso sabía y comprendía qué significa el que un pueblo *en masse* revoque el crédito de su clase dominante. Hebel podía simpatizar de hecho con parte de esa clase dominante en sus miembros mejores y más dignos, una sólida pequeña burguesía desde el punto de vista comercial; y por eso mismo justamente pretendía explicarle a dicha clase la única contabilidad que, a su juicio, podía considerarse salvadora. Las palabras «Con Dios» debían en consecuencia figurar en la edición en folio de su famoso *Rheinischer Hausfreund*, que contiene ejemplos abundantes de ese piadoso cálculo concebido y provisto para el uso doméstico, bien distribuidos en secciones. Contabilidad por partida doble, que

es la que siempre cuadra. En el haber, la vida cotidiana, campesina y burguesa, la posesión de los minutos que reportan intereses, el capital cubierto a base de la astucia y el trabajo. En el debe, el día del juicio, uno que no se cuenta por minutos y que no da gloria ni condena, sino ese secreto sosiego interior que, como en el espacio lo concede el hogar, en el paso del tiempo lo concede el lugar, ese que se ocupa en la generación, el cobijo histórico correcto que se concede a los más privados. De este modo, Hebel tiene a la derecha y a la izquierda el mismo balance; y es que su moral no sermonea, sino que nos impone un punto y aparte. Una vez que se ha llegado ahí, ya se puede apagar la luz y dormir el sueño de los justos. Ningún autor ha podido prescindir hasta tal punto de la «atmósfera» en sus historias breves. En efecto, el presente de sus personajes no son los años 1760-1826; el tiempo en que ellos viven no se numera en años. Igual que la teología (Hebel era teólogo e incluso fue miembro de una comisión eclesiástica) siempre piensa la historia en generaciones, Hebel ve en las acciones y omisiones de sus personajes a la generación que se transporta en todas las crisis, esas que estallaron como revolución en Francia en el 1789. En sus bribones y granujas viven Voltaire, Condorcet y Diderot, mientras que la desdeñosa inteligencia de sus judíos no tiene más del Talmud que del espíritu de Moses Hess, precursor algo posterior del socialismo[340]. Por lo demás, el elemento conspirador no era ajeno a Hebel. Naturalmente, la secreta alianza de este hombre (cuya vida simple, pero sin forma, no se puede conocer a fondo) no era política. Más bien, su carácter proteico, a saber, su «belchismo[341]», esa mística de la naturaleza cuyo altar era el Belchen y cuyo sacerdote era él en persona, el «falso rey Pedro I de Assmannshausen», nos recuerda a los juegos prerrevolucionarios de los rosacruces. Por lo demás, el hecho de que Hebel sólo fuera capaz de decir, y también de pensar, lo importante, lo grande, de manera siempre metafórica, siendo el punto fuerte de sus historias, es en su vida el punto débil, la entera falta de planificación. Pues hasta los textos para el almanaque del *Rheinländischer Hausfreund* surgieron por una

coacción exterior que molestó mucho a Hebel. Mas esto, en cualquier caso, no impedía que siempre tuviera el sentido correcto de lo que son lo grande y lo pequeño; y, aunque nunca consiguió expresarlos más que enredados en su profundidad, su realismo fue siempre lo bastante fuerte como para evitar ese peligroso misticismo de lo más pequeño y lo mezquino que a veces sí fue el peligro de Stifter[342]. Su escritor preferido no era sólo Jean Paul, con el que está lingüísticamente emparentado, sino también Goethe, sin duda; a Schiller en cambio no podía leerlo. Así, este autor piadoso de poemas en dialecto y catecismos sigue hoy exponiendo sus defectos a los maestros de escuela en *Andreas Hofer*, que se encuentra al final del *Schatzkästlein*, del año l827[343]. Ahí se habla con severidad, e incluso sarcasmo, de la rebelión en el Tirol. El típico historiador alemán de la literatura percibirá ahí por cierto con serio disgusto algo muy semejante a la falta de entusiasmo patriótico de Goethe, que le sigue sin duda disgustando tras la derrota sufrida en la Guerra Mundial. En verdad que en ambos sólo habla el respeto inquebrantable ante el poder, frente al cual no está nunca permitida la menor ingenuidad en cuestiones morales. Hebel contabilizó, de acuerdo a este principio, la vida cotidiana del pueblo y la ciudad, pero, en sus transacciones, sólo existe el pago al contado. Hebel jamás acepta el cheque de la ironía, mas su humor cobra en céntimos las más grandes sumas. Así, más que modélico en el vasto conjunto de su libro de historias, Hebel se nos muestra inagotable en todos y cada uno de sus detalles. Cuando uno de sus relatos empieza de este modo: «Como es bien sabido, un viejo alcalde de Wasselnheim demandó a su esposa porque hablaba el francés de forma deprimente[344]», esas simples palabras, «como es bien sabido», franquean el abismo que para cualquier pequeñoburgués separa siempre la historia de la vida privada. Y ello, por no hablar de ese excurso histórico de veinte líneas en *Reencuentro inesperado*, que contiene en esencia a todo Hebel[345]. Pues su talento es tan poco llamativo como lo son, en esas veinte líneas, la historia, el emperador y las victorias. Difícil de apreciar

incluso en lo lingüístico, sobre cuyos poderes el dialecto se corre como un velo misterioso, siéndole mucho más que una fuente de fuerza. Por lo demás, la modestia de su obra es garantía de su pervivencia incluso en el entorno más extraño. Un báculo de obispo que se hereda en una familia puede ser un día rechazado (igual que un gorro frigio) como si se tratara de un penoso recuerdo. Pero no ese broche poco llamativo donde el báculo de obispo y el gorro frigio se cruzan.

GOTTFRIED KELLER

EN HOMENAJE A UNA EDICIÓN CRÍTICA COMPLETA DE SUS OBRAS[346]

A los amantes de las «buenas cosas»
podemos modestamente asegurarles
que, seriamente, hay aquí algo así.
Gottfried Keller
sobre los poemas de Leuthold[347]

Según se cuenta, en cierta ocasión tenía Haydn muchísimos problemas con una sinfonía, y, para salir de aquel apuro, de repente imaginó una historia: un comerciante al que las cosas le van mal intenta abrirse camino, pero quiebra (*andante*), tomando entonces la decisión (*allegro ma non troppo*) de emigrar a América, en donde (*scherzo*) alcanza el éxito; de modo que (*finale*) al fin vuelve radiante con los suyos. Esto es aproximadamente la prehistoria y el comienzo de *Martin Salander*[348]. Y para dar expresión a la indescriptible dulzura del estilo de Keller, como también a su sonoridad, no estaría mal inventar esta historia, y luego contarla, de igual forma que Keller, al escribir su prosa, se dejaba dirigir por melodías. Pero como estas melodías no se escuchan, no queda más remedio que recurrir a unos medios más ásperos para decir algo de su prosa. Este no es el lugar para explicarlo, pero es sorprendente que hace unos diez años, cuando el amor de los alemanes se dirigió por fin a Stifter[349], ni un sólo sonido de la flauta

de Pan propia de Keller se infiltrara en la calma, que es tan veraniega como invernal, del paisaje de Stifter. Pero los alemanes, nada más finalizar la guerra, habían renunciado por unos años a las danzas políticas, cuyo ritmo en Keller resuena muy bajo, y visitaban el noble paisaje de Stifter, aunque no como hogar, sino en calidad de sanatorio.

Sea como fuere, la verdad vieja y nueva de que Keller es uno de los tres o cuatro más grandes prosistas de la lengua alemana aún sigue encontrándose en situación difícil. Es demasiado vieja para interesar a la gente, y demasiado nueva para comprometerla. Le va igual que al siglo XIX, en cuyo «centro estival[350]» Seldwyla (una especie de *civitas dei helvética*) erige sus torres[351]. El primer conocimiento válido de la obra de Keller se encuentra ligado a una revalorización del siglo XIX que resulte capaz de superar las dificultades de los historiadores de la literatura. ¿A quién no le ha llamado la atención el valor distinto por completo que tiene este siglo, respectivamente en la literatura burguesa y en la literatura materialista? ¿Y quién no está hoy seguro de que la obra de Keller se encuentra todavía reservada a una más atenta observación que pueda designar como heredero la misma base histórica en que se alza su obra? Mas la historia burguesa de la literatura no podría hacer esto en ningún caso con el materialismo y ateísmo de Keller. Ya no podría hacerlo, dado que este ateísmo, que, como se sabe, el escritor aprendió de Feuerbach durante los años pasados en Heidelberg[352], no era en absoluto subversivo. Más bien, era propio de una burguesía fuerte, victoriosa, pero no en su camino hacia el imperialismo posterior. La fundación del *Reich* representa sin duda una fractura en la historia de la burguesía de Alemania, también desde el punto de vista ideológico. Con ella desaparece el materialismo, tanto el filisteo[353] como el poético. Las capas superiores de Suiza son las que han conservado por más tiempo rasgos de la burguesía preimperialista. (Siguen todavía conservándolos: y por eso les falta el *savoir vivre*, propio de los especuladores, con que los Estados imperialistas han reconocido el

dominio de los soviets.) Pero es que, además, el carácter suizo tal vez haya alimentado más el amor patrio y menos el espíritu nacionalista que cualquier otro estado. En efecto, fue desde Basilea desde donde, al final de la vida de Keller, resonaron serias advertencias de Nietzsche sobre el espíritu del nuevo *Reich*. Y Keller, que durante los años pasados en Múnich[354] tuvo que trabajar artesanalmente en mayor medida de lo que hubiera querido, representa a una clase que todavía no había cortado por completo con el proceso artesanal de producción. Resulta sorprendente la constancia con la cual el rico patriciado de Zúrich fue formando a este hombre, durante largos años de sacrificio, para que fuera un ciudadano respetado y uno de sus más altos funcionarios (era el escribano del cantón)[355]. Durante años hubo algo así como una especie de sociedad anónima para formar y establecer a Gottfried Keller, y desde los improductivos comienzos de su carrera se incrementó una y otra vez el capital, que más adelante Keller devolvió con muchos intereses a aquellos que fueron sus mecenas. Y cuando por fin Keller fue nombrado escribano de la noche a la mañana, la novedad fue glosada con el mayor detalle en la prensa local. El 20 de septiembre de 1861, el *Zurchersche Freitagszeitung* escribe en sus páginas: «Todo el mundo sabe que, hasta hace muy poco, el señor Keller no sabía nada ni de la política en general ni (menos) de la administración en su detalle… Pero, últimamente, parece haberse despertado en él la necesidad de criticar y ridiculizar de vez en cuando los acontecimientos políticos del cantón de Zúrich como corresponsal de periódicos diversos, y ello con más ingenio y brillantez literaria que un conocimiento y estudio constante». Este puesto burocrático de alto nivel correspondía bien a su naturaleza, llena de frenos profundos y apasionadas reservas. La actuación pedagógica le era tan natural como a la mayor parte de los grandes autores de su pueblo, y la posibilidad de desplegarla de manera mediada y, al tiempo, a lo grande era la más adecuada para él. Porque, en su pública actuación, Keller no podía ser maestro, sino, antes bien, legislador. (Por eso participó efectivamente en la

redacción de una nueva Constitución para el cantón de Zúrich.) Según se cuenta, Keller cumplió bien con las obligaciones de su cargo. Trabajar en unos límites estrictos le mantuvo al margen del movimiento idealista en Alemania, situación que entroncaba su trabajo con su materialismo. Y es sabido que Keller defendía las tesis materialistas (especialmente la tesis de la mortalidad integral del ser humano) no en tanto que racionalista sabiondo, sino, antes bien, como hedonista que no estaba dispuesto a permitir que su cita apasionada con la vida se viera trastornada por ninguna otra cita. Su obra es el malecón del movimiento espiritual burgués, que retrocede ante ella y deja los tesoros del pasado antes de asolar Europa entera convertida en marea idealista. Hay que tener bien claro que Keller se encuentra cerca de una generación que está enferma de muerte, devastada, y que apenas un poco de forma lingüística —un esfuerzo obsesivo que él no comprendía nos hace sus relatos enigmáticamente perfectos, como los relatos depravados de Auerbach y Heyse[356]. El hecho de que Thumann, así como Vautier y algunos otros de este tipo, fueran los encargados de ilustrar su *Romeo y Julieta en el pueblo*[357] ya lo dice todo. Pero su estricto sentido profano no condujo a Keller a una ética de la convicción de las del tipo librepensador. Su radicalismo le libró de ello. Así, los más sorprendentes documentos del radicalismo de Keller se encuentran en los enfrentamientos que tuvo con Gotthelf[358]. Quien no dé importancia al hecho de que Keller comience su reseña de los escritos de Gotthelf comentando el precio de los libros[359] puede leer aquí otro pasaje: «Hoy todo es política y todo se encuentra relacionado con ella, desde el cuero de las suelas de nuestros zapatos hasta la última teja del tejado; y también el humo que sale por la chimenea es política, ése que cuelga en nubes insidiosas sobre las cabañas y palacios, sobre las ciudades y los pueblos[360]». Keller se ocupa ahí en especial de lo edificante que hay en Gotthelf, y, en este contexto, escribe estas palabras sorprendentes: «El pueblo, en especial los campesinos, tan sólo conoce el blanco y el negro, o, dicho de otro modo, la noche y el día, y no quiere siquiera

oír hablar de una media luz llena de lágrimas y de sentimientos en la que nadie sabe ya quién es el cocinero o el camarero. Si deja de satisfacerle su religión antiquísima, el pueblo se pasa a su contrario, pues ante todo quiere seguir siendo un ser humano y no convertirse en un pájaro o en una especie de anfibio[361]».

El liberalismo de Keller (con el que por supuesto el liberalismo de hoy nada tiene que ver en absoluto, pues no tiene ninguna relación con un comportamiento elaborado) respetaba con exactitud los criterios de lo que era obligatorio y de lo que era reprobable. Y sin duda resulta monstruoso decir que en conjunto eran los criterios del ordenamiento jurídico burgués. Pero no hay más que mirar con atención. Igual que en *Las afinidades electivas* surge un destino aniquilador de la destrucción del vínculo matrimonial, en el imperecedero relato que constituye su *Romeo y Julieta en el pueblo* surge un destino aniquilador de la quiebra del derecho de propiedad en un campo. Siendo ya muy mayor, estudiaría Keller en su historia de *Martin Salander* la estricta comunicación entre las formas jurídico-burguesas y humano-morales de existencia. Con ello le estaría asegurado el puesto, entre Felix Dahn y la señora Marlitt[362], que hoy muchos alemanes le conceden en el interior de su culto corazón. Hasta ahí, todo sería por cierto normal. Pero aquí se alza justamente el umbral del «problemático» sistema de grutas y cavernas que, cuanto más nos introduce en Keller, tanto más imperceptiblemente va alterando el ritmo del ruido que producen las voces y opiniones burguesas, hasta que, finalmente, lo expulsa con los ritmos cósmicos que capta en el interior de la Tierra. Si buscamos un nombre para este milagro de las mentadas grutas y las cavernas sería el de «humor». La risa dulce y melódica de Keller se siente tan a gusto en las bóvedas terrestres como la risa de Homero en las celestes. Pero una y otra vez se ha comprobado que nos cerramos el paso a un gran autor cuando partimos de la idea de que es un humorista. Porque tampoco el humor de Keller equivale al dorado pulimento de la superficie, sino al impredecible plano constructivo de su ser melancólico-colérico. Keller sigue este plano

en los arabescos abombados de su vocabulario, y cuando proclama su respeto a las normas burguesas, lo ha aprendido en el mundo de arbitrariedad del interior; pues el afecto más apasionado que hay en Keller, a saber, la vergüenza, se encuentra sin duda a la base de ambos. El humor de Keller es a su manera un orden jurídico, y es por cierto el mundo de la ejecución carente de juicio, en el que el veredicto y el indulto se dan a ver en la carcajada. Esta es la reserva realmente monstruosa a partir de la cual hablan el silencio y la literatura de Keller. Keller no creía en el discurso, ni menos en el juicio y la condena, y no hay más que leer las palabras finales de esa historia de amor para saber qué pensaba de la condena moral[363]. Para recordarlo construyó Seldwyla en la falda meridional de esas colinas y bosques en cuya falda septentrional se encuentra la ciudad de Ruechenstein, a cuyos habitantes les gustaba tener «buen tiempo para sus ajusticiamientos», por lo que «los días de verano siempre pasaba algo[364]». Para Keller, por tanto, resultaba indudable que «toda una ciudad poblada de personas injustas o frívolas puede sobrevivir a lo largo del tiempo», mientras que «tres justos no pueden vivir sin pelearse bajo el mismo techo[365]». El dulce y reconfortante escepticismo que madura bajo una tan atenta mirada y se apodera del observador, como un fuerte aroma que nos llega desde las personas y las cosas, ha entrado por cierto en la prosa de Keller como en ninguna otra, siendo por completo inseparable de la visión de la felicidad que esta prosa, así, ha realizado. En ella (y tal es la secreta ciencia del poeta épico, el único que hace la felicidad comunicable), cada pedacito de mundo observado viene a pesar tanto como el resto de todo lo real. La mano que en la taberna daba golpes de manera ruidosa no se confundió nunca sobre el peso de las cosas que están entre las más delicadas. Distribuir con cuidado los pesos de los sonidos y las cosas es obra del alemán de cancillería, que de vez en cuando se abre paso. En determinadas circunstancias, una cuchara de sopa sostenida en la mano de un hombre honrado pesa mucho más que la bendición de la mesa y la salvación del alma en boca del bribón.

«En todas las situaciones de su vida en que había una sopa de por medio, Martin Salander tenía la costumbre de comenzar a disfrutar ya de ella en cuanto la servían en el plato[366]».

Que la obra de Keller está construida sobre un fundamento que no es romántico nos lo deja perfectamente claro la organización épica, nada sentimental, de sus escenarios. Conrad Ferdinand Meyer[367] habla certeramente de este extremo cuando, en julio de 1889, escribe a Keller, con giro casi bíblico, con ocasión de su septuagésimo cumpleaños: «Como usted ama a la tierra, la tierra lo retendrá todo el tiempo que pueda». El ateísmo hedonista, que es el propio de Keller, no le permite adornar la naturaleza colocando coronas de la fe cristiana, tal como hizo Gotthelf. «La naturaleza más hermosa para él es también la que le da más fruto y le molesta en menor medida»; esto dijo Hehn sobre el romano de la Antigüedad, y lo mismo puede decirse de Keller[368]. Interpretar la naturaleza y pronunciar hermosos discursos no era lo suyo. El paisaje entra sólo mediante la acción en la economía de la existencia humana, cosa que le da un toque algo antiguo a los acontecimientos. A menudo, los pintores y poetas de los primeros tiempos del Renacimiento creían que se hallaban exponiendo, directamente, la Antigüedad, pero en realidad tan sólo estaban caracterizando su época. De Keller puede decirse casi justamente lo contrario. El creía que estaba exponiendo su tiempo, cuando expuso en él la Antigüedad. Pero con las experiencias de la humanidad (y la Antigüedad, sin duda, es una de ellas) sucede lo mismo que con las experiencias del individuo. Su ley formal es una ley de encogimiento; su laconismo no es el de la sagacidad, sino el de la sequedad del fruto viejo, del viejo rostro humano. La cabeza órfica que profetiza se ha reducido a la cabeza hueca de una muñeca dentro de la cual suena el zumbido de una mosca atrapada, tal como leemos en un relato de Keller[369]. Sus escritos están llenos por cierto de Antigüedad auténtica, arrugada. Su Tierra se ha reducido a una «Suiza homérica», que es justo ese paisaje del que toma sus metáforas Keller. «Ella se dio cuenta de que, de momento,

carecía de iglesia, y entonces, en su mente de mujer, debido a la fuerza de la costumbre, se sintió como una abeja extraviada que una fría noche del otoño sobrevuela inacabables olas sobre el mar[370]». En la nostalgia de Keller por Suiza resuena el anhelo de la lejanía temporal. Y es que, en efecto, durante media vida, Suiza fue para él una imagen lejana, como lo era Ítaca para Ulises. Luego, al volver Keller a su patria, los Alpes (que nunca visitó) siguieron siendo siempre para él unas imágenes hermosas y lejanas. La obra preferida para Keller fue toda su vida la *Odisea*, y, como pintor aficionado, siempre se le cuela entre las líneas lo que es una paráfrasis fantástica del hermoso paisaje de su tierra.

El espíritu en que Keller recorre todo este espacio, que es del siglo XIX en tanto que es el de la Antigüedad, resulta perceptible en su lenguaje. Pues es cierto que Keller apenas pulió nunca la forma lingüística, dado que era muy tímido al releer sus cosas. Mediante el aparato crítico de la edición completa alcanzamos a ver que la mayor parte de las correcciones que Keller llevó a cabo buscaban lo correcto lingüísticamente, pero no lo poético. Tanto más esencial será, por tanto, recuperar lo que quitó Keller. Sin embargo, el vocabulario y el uso de las palabras delatan por doquier cierto toque barroco en sus historias domésticas. Mas la prosa de Keller es sin duda única, porque ningún alemán desde los tiempos de Grimmelshausen[371] conocía tan bien los márgenes de la lengua, empleando con tanta libertad las palabras dialectales más antiguas y las extranjeras más recientes. El vocabulario de los dialectos es como calderilla que circula en las acuñaciones de muchos siglos, y si el poeta quiere expresar en sus palabras una visión especialmente feliz y entrañable, recurre instintivamente a este tesoro heredado. Pero Keller fue tan generoso al hacer el recuento de ese tesoro como su hermana fue tacaña con el tesoro metálico, sobre la cual él diría que, «por cuanto respecta a las solteronas, se encuentran en el lado más infortunado de esta nación[372]». Por el contrario, en su prosa las palabras extranjeras vienen a ser algo así como la letra de cambio, un documento precario que Keller siempre

emplea con tensión y prudencia. Sobre todo lo emplea redactando sus cartas, a la luz de las cuales no se puede dudar de que, para este escritor (más que para todos los restantes), lo más hermoso y esencial era el propio acto de escribir, por lo cual, cualitativamente, se creyó cada vez menos capaz de lo que en realidad era, y cada vez más, en cambio, cuantitativamente. De ahí que, a menudo, Keller se sometiera a «su majestad la pereza[373]». Keller no creía ni siquiera que hubiera mucho que decir, pero su mano escritora tenía una necesidad de comunicarse que era desconocida de su boca. «Hoy hace mucho frío; el jardincito que hay ante la ventana se ha quedado aterido: setecientos sesenta y dos botones de rosa casi vuelven a rastras a las ramas[374]». Pasajes como éstos, con su pequeño poso de absurdo en la prosa (que en cierta ocasión Goethe declaró obligatorio para el verso)[375], son el documento más patente de la impredecible producción de Keller, que determina la historia editorial de sus obras.

Pero lo que llena por completo los libros de Keller es el placer sensible no tanto de mirar como de describir. Describir es sin duda un placer sensorial, porque en él el objeto devuelve la mirada del observador, y en toda buena descripción queda atrapado el placer con que se encuentran dos miradas que se buscan. La compenetración de lo narrativo y lo poético (el crecimiento esencial que la época postromántica dio a la lengua alemana) se halla realizada por completo dentro de la prosa descriptiva de Keller. Y es que en casi todos los trabajos de la escuela romántica se separan ambos elementos: por una parte, obras como *Die Serapionsbrüder*; por otra, novelas como *Godwi*[376]. En cambio, para Keller, estas fuerzas reposan en equilibrio respectivo. Y de ahí procede la presencia canónica y redonda que la actuación cotidiana de sus personajes debía de tener para un romano. Walter Calé, uno de los pocos autores que han hablado de Keller empleando un acento inconfundible, escribe a este respecto: «En esa misma línea encontramos el hecho de que a menudo no puede atribuirse una "idea" concreta a sus relatos: pues idea sería limitarse a emitir un

único significado simbólico; pero Keller… verdadero imitador de la naturaleza, la reproduce tal como ella es, *infinita infinitis modis*: con significado innumerable, uno que va brotando por doquier de manera que casi nos resulta inquietante, y que no se puede resumir en una palabra, por cuanto ahí parece que se dice todo, y también lo más profundo». Por supuesto, reflejar la realidad no puede nunca ser el contenido del arte, pero esto no impide que sea expresión válida del esfuerzo empeñado por los grandes poetas. Y dicho reflejo es el comportamiento particular del poeta épico. Desplegar el plan natural en toda su amplitud es propio de él, igual que es propio para el dramaturgo hacer un corte en la estructura del acontecer, y es propia del lírico la infinita concentración de la existencia. El típico mundo de los textos de Keller viene a ser un mundo especular, por supuesto también porque en él algo está alterado, y la derecha y la izquierda están intercambiadas. Mientras que en él lo activo y relevante mantiene su orden aparentemente sin cambios, lo masculino se convierte en femenino y viceversa de manera imperceptible. Ya en vida de Keller hubo algunos lectores para los que, en los reflejos de su pálido humor, se delataba un mundo de apariencia que se hacía inquietante. Así, Storm le escribe sobre el final de *La baronesa pobre*[377]: «¡Diablos, maestro Gottfried! ¿Cómo es que un poeta tan delicado y sensible nos pinta como agradable esta rudeza (¡sí, no abra la boca!): que un hombre muestre a su amada cómo están su exmarido y sus hermanos en grotesca y abierta decadencia para aumentar con ello sus ganas de fiesta?»[378]. Hay también algo trémulo en la luz que en *El gobernador de Greifensee*[379] se derrama de forma conciliadora sobre la felicidad no conseguida; como hay a su vez algo demente en la risa del viejo. Le estuvo reservado al poeta Keller filtrar esa luz turbia e inestable en unos pocos (pero magníficos) poemas:

> Langsam und schimmernd fiel ein Regen,
> In den die Abendsonne schien;
> Der Wandrer schritt auf schmalen Wegen

Mit düstrer Seele drunter hin[380].

En ese Sol del poniente se encuentran las imágenes remotas que evoca el poeta, cuando la muerte se acerca alzando la guadaña, con una risa impregnada de renuncia que sólo tiene quizá su parangón en las canciones de la hurí en el *Diván*[381]:

Doch die lieblichste der Dichtersünden
Laßt nicht büften mich, der sie gepflegt:
Süße Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittre Erde sie nicht hegt[382]!

Entre sus figuras se encuentra Judith, que es allí la mujer más deseada, la misma de la cual nos dice Keller que es «una fantasía no enturbiada por realidad alguna[383]». No es irrelevante que, de las pocas mujeres que amó Keller, una acabara loca y otra se suicidase. Mas también citaremos los dos versos del himno nacional suizo que caracterizan a la perfección el espacio de visión de Keller: la rosa en esa playa, Suiza, que, aunque el pedante no pueda cuidarla, no es sin duda una flor retórica:

Schonste Ros', objede mirverblich,
Duftest noch an meinem öden Strand[384]!

La «serena tristeza[385]» que profesa Keller es también el foco en que el humor converge una y otra vez. Por decirlo de manera grafológica: las extrañas formas de caverna y de óvalo propias de esta escritura son (sin menoscabo de las investigaciones psicoanalíticas) unas formas cóncavas, mientras que la imagen del «cuchitril[386]», que era su interior, es sin duda convexa, equivalente visual de sus manías. El poeta nunca quiso ver el retrato que le hizo Stauffer-Bern[387], pero el Keller cansado que pudo observar el grabador durante un minuto de descuido era sin duda el verdadero Keller; por lo demás, el interior sonoro, que emitía un eco de aquel hombre cansado, constituía por cierto su interior. «A menudo, de

noche, acostado en la cama», dijo Keller en su lecho de muerte a Adolf Frey, «me siento como si fuera un enterrado sobre el cual se sostiene un edificio muy alto; entonces, oigo: soy culpable y sufro[388]». Cuando cosas de este tipo salen a la luz en algunos pasajes de sus obras, ello siempre sucede a partir de la imagen femenina. Pues parece que Keller se contempla bajo la figura de la ondina que, una noche de invierno, palpa en vano esa capa de hielo que la encierra. Y Keller se conoce «en la tristeza», como se conoce la danaide:

> Und wie die müde Danaide wohl,
> Das Sieb gesenkt, neugierig um sich Wicket,
> So schau ich euch verwundert nach,
> Besorgt, wie ihr euch fügt und schicket[389]!

Pero también en la broma (muchas veces tan cerca de la tristeza) son posibles giros de este tipo. Así, escribe Keller en una carta de sus años en Berlín: «Gracias al estudio preciso de las cofias y sombreros que llevo a cabo en los entreactos, en seguida podré atreverme a abrir una sombrerería distinguida[390]». Y quien, a la vista de tales imágenes, se atreva a decir que la triste serenidad de Keller se basaba en el hondo equilibrio que lo femenino y lo masculino mantenían en él, se refiere sin duda al mismo tiempo a la apariencia fisiognómica de este hombre. Pues, en efecto, el hermafrodita no era el único tipo masculino-femenino que se conoció en la Antigüedad. Sus elegantes formas son de origen tardío y deben más a la arbitrariedad alejandrina y romana que a la Grecia antigua. Y aunque no se pueda ni pensar que la Antigüedad ideara un tipo masculino-femenino maduro a partir de especulaciones fisiognómicas, y aunque el Afrodito (la Afrodita barbuda) sea una imagen cultual, de la misma manera que las mujeres de Argos tenían la costumbre cultual de ponerse una barba en la noche de bodas, imaginarse hoy esas cabezas tal vez sea lo que más pueda acercarnos hasta esta cabeza de poeta.

Ese mundo interior en que el observador, el ciudadano y por fin el político suizo, hacía flotar lo real sobre fuertes torrentes de buen vino no era una soleada habitación, sino más bien una celda, rodeada por los dos ríos insidiosos de la vida, en la que se formaban continuamente sus visiones. Y, en efecto, su *Libro de los sueños*[391] es como un códice donde las recoge. En los escritos de Keller encajan unas en otras, conformando juntas un blasón. Y es que su manera de escribir tiene algo de heráldico, que a menudo reúne las palabras con esa misma terquedad barroca con que un blasón reúne medias cosas. En una carta redactada en su vejez, en la que da las gracias por un almohadón bordado, Keller escribe: «Apenas puedo… justificar la molestia que sus artísticas manos se han tomado para dar a estas dos pobres iniciales morada tan hermosa; probablemente no vayan a seguir juntas por mucho tiempo más[392]». De manera harto complicada, se apelotonan por última vez en su obra —ese boletín de los cantones— los símbolos propios del Estado burgués. Keller, de joven, escribió estos versos:

> Laßt fahren Mythos, Nibelungen, Bibel!
> Die alten Tráume sind genug gedeutet,
> Der alte Drache ist genug gehäuter…
> Malt nun der Freiheit eine Bilderfibel[393]!

Los escritos de Keller se convirtieron en eso. Fueron publicados en una época en la que se había empezado a olvidar su lenguaje, y, desde la misma América, que Keller había evocado novelescamente muchas veces, las hijas de Suiza, en las que su mirada sabía encontrar, al mismo tiempo, a Helena y Lucrecia, empezaban estudios de contabilidad.

Los volúmenes de la edición publicados hasta ahora[394] son igualmente notables por su organización y su presentación. El aparato crítico indica las divergencias de las primeras versiones respecto de la última mediante una clasificación basada en criterios estilísticos. Es difícil decir si este procedimiento, muy atrevido desde

el punto de vista filológico, podrá llegar a imponerse en las costumbres científicas. Sí es seguro en cambio que el apéndice es uno de los pocos cuyo estudio es un placer. Ahí domina la limitación a lo estrictamente necesario que cuadra muy bien con el rostro serio de la edición, a la que es ajena toda concesión al esnobismo y todo coqueteo con el público. ¿Cuántas ediciones completas alemanas hay de las que se pueda decir esto? El problema de la tipografía, que es especialmente grave en Keller, me parece resuelto. Y en lo que hace a la encuadernación, da también, por su parte, testimonio del mismo sobrio gusto que la impresión.

EL SURREALISMO

LA ÚLTIMA INSTANTÁNEA DE LA INTELIGENCIA EUROPEA[395]

Las corrientes espirituales pueden alcanzar un desnivel suficientemente agudo como para que el crítico pueda erigir en ellas su central de energía. Un desnivel que crea, en el caso del surrealismo, la diferencia entre Francia y Alemania. Lo que en 1919 surgió en Francia en el círculo de unos cuantos literatos (digamos en seguida los más importantes de los nombres: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos y Paul Eluard) puede que fuera un simple riachuelo, alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de postguerra y los regueros últimos de la decadencia francesa. Los sabiondos que hoy siguen sin poder ir más allá de los «auténticos orígenes» del movimiento, y sólo nos saben decir al respecto que aquí, una vez más, un pequeño grupito de literatos mistificó a la respetable opinión pública, son algo así como una asamblea de expertos que, tras estudiar a fondo cierta fuente, llega a la conclusión de que dicho arroyuelo nunca podrá impulsar una turbina.

El observador alemán no se encuentra en la fuente, y ésa es su ventaja. El observador alemán se encuentra en el valle. Por lo tanto, puede calcular las energías del movimiento. Para él, familiarizado tiempo atrás con la crisis de la inteligencia o, mejor dicho, del concepto humanista de libertad; que sabe que una voluntad de carácter frenético ha despertado al fin en la inteligencia para salir de un estadio de eternas discusiones y tomar decisión a toda costa; y

que conoce bien, personalmente, la posición extremadamente arriesgada que sostiene hoy la inteligencia, entre la horda anarquista y la disciplina revolucionaria; para él no hay disculpa si, tras un examen superficial, dice que el movimiento es «artístico», «poético». Si lo fue en su principio, ya declaró Breton precisamente entonces que es preciso romper con una praxis que le presenta al público las expresiones literarias de una forma determinada de existencia, mientras le niega esa forma de existencia. Dicho más breve y dialécticamente: el ámbito de la poesía resultó reventado desde dentro cuando un círculo de personas estrechamente relacionadas entre sí comenzó a practicar la «Vida Poética» hasta los límites extremos de lo posible. Y se les puede creer literalmente cuando afirman que la *Saison en enfer* de Rimbaud carece de secretos para ellos. Dado que, en efecto, dicho libro es el primer texto documental de ese movimiento. (En los tiempos recientes; porque, ya hablaremos de antecedentes remotos.) ¿Hay forma más definitiva e incisiva de decir de qué se trata aquí, que lo que Rimbaud escribió en su ejemplar? Al margen de las palabras «sobre la seda de los mares y de las flores árticas», Rimbaud anotó: «Elles n'existent pas[396]».

En qué singular sustancia estaba oculto al principio ese núcleo dialéctico que se ha desplegado en el surrealismo nos lo mostró Aragon en su *Vague de rêves* de 1924, es decir, en una época en la que era todavía imposible saber adónde conduciría el desarrollo. Pero ahora sí que lo sabemos. Porque no cabe duda de que ha llegado ya a su fin el estadio heroico cuyo catálogo de héroes expone Aragon en este texto. En los movimientos de este tipo siempre hay un instante en que la tensión original de la alianza secreta tiene que explotar en la lucha profana y objetiva por el poder y el dominio, o decaer como manifestación pública y transformarse. El surrealismo se encuentra pues, ahora, en esa fase de transformación. Pero por entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores en forma de una ola inspiradora de sueños, el surrealismo parecía ser lo más integral, lo absoluto y definitivo, dado

que absorbía todo aquello con lo que entraba en contacto. La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya sólo parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio ya para el «sentido». La imagen y el lenguaje como tales tienen preferencia. Saint-Pol Roux, al irse a dormir por la mañana, pone en su puerta un letrero que dice: «Le poète travaille[397]». Y Breton anota: «¡Silencio! Mi intención es llegar donde nadie ha llegado todavía. ¡Silencio! Tras usted, mi querido lenguaje[398]». Pues el lenguaje tiene preferencia.

No sólo sobre el sentido. También sobre el yo. En el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal. No es éste sin duda el lugar para describir la experiencia de los surrealistas en todo su alcance. Pero quien ha comprendido que los textos adscritos a este círculo no son literatura, sino otras cosas (manifestación, consigna, documento, *bluff*, o, si se quiere, falsificación), también ha comprendido que aquí se habla literalmente de experiencias, y no de teorías; y mucho menos aún, de fantasmas. Pero, además, estas experiencias no se limitan al sueño ni al consumo de hachís o de opio. Es un error enorme decir que las únicas «experiencias surrealistas» que conocemos son los éxtasis religiosos o los producidos por las drogas. Lenin dijo que la religión es el opio del pueblo[399], con lo que, de ese modo, aproximó mucho más ambas cosas de lo que los surrealistas quisieran. Más adelante hablaremos de la amarga y apasionada rebelión contra el catolicismo mediante la cual Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire crearon el surrealismo. Pero la verdadera superación creativa de la iluminación religiosa no se encuentra desde luego en los estupefacientes, sino en una específica *iluminación profana*, en una inspiración materialista; una

inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa. (Pero sin duda es una preparación peligrosa. La de la religión es más severa.) Esta concreta iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo en su cumbre (a saber, ni en la de ella ni en la de él), y precisamente los escritos que la proclaman con más fuerza (el incomparable *Paysan de Paris* de Aragon y *Nadja* de Breton) tienen unas carencias muy molestas. Así, *en Nadja*, hay un pasaje importante sobre las «magníficas jornadas de pillaje en París hechas en homenaje a Sacco y Vanzetti», y Breton aún añade a esto la aseveración de que, durante esos días, el bulevar Bonne Nouvelle cumplió la estratégica promesa de revuelta que llevaba en su nombre[400]. Pero también aparece Mme Sacco, que no es la esposa de la víctima de Fuller, sino una vidente que habita en el 3, Rue des Usines[401], y que dice a Éluard que nada bueno tiene que esperar de Nadja. Pues bien, ahora tenemos que decirle a este arriesgadísimo camino del surrealismo, que recorre tejados, pararrayos, goteras, miradores, veletas y estucados (al ágil escalador de las fachadas le viene bien toda clase de ornamentos), tenemos que decirle, repetimos, que, en tal compañía va a parar al húmedo cuarto de los trastos del espiritismo. En verdad que no nos gusta oírle cómo da golpecitos en la ventana para preguntar por su futuro. ¿Quién no querrá que estos hijos adoptivos de la revolución se mantengan al margen de cuanto sucede en los conciliábulos de las viejas damas con los comandantes jubilados y especuladores exiliados?

Por lo demás, el libro de Breton sirve para exponer algunos rasgos fundamentales de esta específica «iluminación profana». Breton dice que *Nadja* es un «livre à porte battante», un «libro en el cual la puerta golpea[402]». (En Moscú estuve alojado una vez en un hotel en el que casi todas las habitaciones estaban ocupadas por lamas tibetanos que acudían a un congreso de las Iglesias budistas. Me llamó la atención que muchas puertas estuvieran siempre abiertas. Lo que al principio parecía una casualidad acabó por resultarme más bien inquietante. Y así, me enteré de que en esas

habitaciones estaban alojados los miembros de una secta que habían prometido no estar nunca en espacios cerrados. El lector de *Nadja* ha de sentir un *shock* tal como el que yo sentí entonces.) Vivir en una casa de cristal es una virtud revolucionaria por excelencia. Pero es también una embriaguez, un exhibicionismo de carácter moral de los que hoy nos hacen mucha falta. La discreción en cuanto respecta a la propia existencia ha pasado de ser una virtud aristocrática a volverse un asunto de pequeñoburgueses arribistas. Pero *Nadja* ha encontrado la verdadera síntesis creativa entre la novela artística y la novela cifrada.

Por lo demás, no hay más que tomarse en serio lo que es el amor (porque *Nadja* también conduce a esto) para reconocer al punto en él ese carácter de «iluminación profana». Allí el narrador cuenta, en efecto: «Por entonces (es decir, durante la relación con Nadja) yo me estaba ocupando intensamente de la época de Luis VI y de Luis VII, porque ésa era la época igualmente de las "Cortes de Amor", e intentaba imaginarme activamente cuál podía ser, en aquel tiempo, la concepción de la vida[403]». Respecto del amor cortés provenzal sabemos algo con seguridad gracias a un autor aún muy reciente, y esto nos conduce, con sorpresa, notoriamente cerca de la concepción surrealista del amor. «Todos los poetas del Nuevo Estilo», escribe Erich Auerbach en su espléndido libro *Dante como poeta del mundo terreno*, «tienen una concreta amada mística; a todos les suceden, más o menos, las mismas aventuras amorosas llenas de extrañeza por igual; a todos el amor les regala o les niega dones que se parecen mucho más a una iluminación que a un placer sensorial; y todos forman parte de una especie de asociación secreta que es determinante de su vida interior, y tal vez, también, de la exterior[404]». La dialéctica de la embriaguez nos resulta bastante peculiar. ¿No será todo éxtasis en *un* mundo sobriedad vergonzosa en el complementario? ¿Qué busca el amor cortés (que es el tipo de amor que une a Breton con la extraña muchacha telepática), sino ya que la castidad venga a ser también un arrebato? Se trata de un mundo que linda no sólo con la cripta en

que yace el Corazón de Jesús o con los altares de la Virgen María, sino también, sin lugar a dudas, con la mañana anterior a una batalla o la posterior a una victoria.

En el amor esotérico, la dama es lo menos esencial. Y lo mismo sucede, por supuesto en el caso del libro bretoniano. Breton está más cerca de las cosas que están cerca de Nadja que de ella misma. Pero ¿qué cosas están cerca de Nadja? Su canon es bastante informativo de lo que es el surrealismo, aunque, ¿dónde empezar? Breton bien puede preciarse de un descubrimiento sorprendente: fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo «envejecido», como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la *vogue* comienza a retirarse. Nadie sabe mejor que estos autores qué relación mantienen estas cosas con la revolución en cuanto tal. Pues, en efecto, hasta que llegaron estos visionarios y adivinos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo social, sino también miseria arquitectónica, o la miseria propia del *intérieur*, con las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario. Y ello por no hablar del *Passage de l'Opéra*, de Aragon[405]: y es que Breton y Nadja son la pareja de amantes que convierte en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado en tristes viajes en tren (los trenes empiezan ya a envejecer), en esas tardes vacías de domingo en las barriadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, mojadas por la lluvia, de una vivienda nueva. Breton y Nadja hacen explotar las formidables fuerzas de la «atmósfera» que se esconden dentro de estas cosas. ¿Qué forma cree usted que adoptaría una vida que, en un instante decisivo, se dejara de pronto determinar por la más reciente canción callejera?

El truco que domina este mundo de cosas (resulta más honrado hablar de truco aquí que no de método) consiste en el hecho de cambiar la mirada histórica al pasado por otra política. «Abríos, tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres tras biombos, en monasterios, palacios y castillos, porque aquí aparece el fabuloso guardián de las llaves, el que tiene en sus manos un manojo de llaves de todos los tiempos, que sabe abrir los más difíciles candados y os invita a pasar al mundo de hoy, a mezclaros con cargadores y mecánicos ennoblecidos ya por el dinero, a estableceros en sus automóviles, hermosos como armaduras medievales, a tomar vuestro asiento en los coches-cama internacionales y a uniros a todas las personas que aún están orgullosas de sus privilegios. Mas la civilización vendrá a acabar rápidamente con ellas». Es un discurso que le atribuye a Apollinaire su amigo Henri Hertz[406]. Pero es que esta técnica procede en verdad de Apollinaire, que la emplea con cálculo maquiavélico en su volumen de relatos *L'Hérésiarque* para hacer que salte por los aires el catolicismo, al que estaba sin duda muy unido[407].

En el centro de todo ese mundo de cosas se encuentra el más soñado de sus objetos, la ciudad de París. Y la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista. (Calles desiertas donde silbidos y disparos dictan ya sin más la decisión.) Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero rostro de una ciudad. Ningún cuadro de Chirico o Max Ernst podría nunca medirse frente a los agudos y afilados contornos de sus fortificaciones interiores, que hay que conquistar y que ocupar para, de ese modo, dominar su destino; y en él, en el destino de sus masas, dominan el destino de uno mismo. Nadja es un exponente de estas masas y de lo que revolucionariamente las inspira: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi[408]». Así, aquí se encuentra el completo catálogo de todas esas fortificaciones, comenzando por esa Place Maubert en la que la suciedad ha conservado toda su fuerza simbólica, hasta un

Théâtre Moderne que lamento no haber conocido. Pero en la descripción que hace Breton del bar del primer piso («tan oscuro, con sus túneles siempre impenetrables, al igual que “un salón en el fondo de un lago”»)[409] algo hay que me recuerda al espacio más incomprendido del viejo Prinzess-Café. Se trata de la trastienda en el primer piso, con sus parejas a la luz azul. La llamábamos «la anatomía»; era el último local para el amor. En los pasajes de este tipo, Breton recurre en forma sin duda notablemente interesante a la práctica de la fotografía. La fotografía hace de las calles, de las puertas y plazas de la ciudad, ilustraciones de una novela por entregas; despoja a esta arquitectura centenaria de lo que sólo es su evidencia banal para dirigirla con intensidad al acontecimiento ahí representado; acontecimiento al que remiten (como en los viejos libros concebidos para las sirvientas) unas cuantas citas literales provistas de sus números de página. Y todos los lugares de París que aparecen aquí ante nosotros son puntos en los cuales lo que queda entre estas personas se mueve como una puerta giratoria.

Pero el París de los surrealistas es como un «mundo a pequeña escala». Es decir, que las cosas no cambian en el mundo a gran escala, a saber, en el cosmos. También hay *carrefours* donde relucen espectrales señales del tráfico, en los cuales están a la orden del día inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede. Tal es el espacio del que habla la lírica del surrealismo. Y esto hay que anotarlo aunque sólo fuera para oponerse al habitual malentendido sobre *l’art pour l’art*. Porque eso de «el arte por el arte» no ha habido casi nunca que entenderlo de modo literal; casi siempre ha sido una bandera bajo la cual navega un bien que no se puede declarar, dado que aún no tiene nombre. Mas, ya va siendo hora de acometer una obra que esclarezca por fin y por completo la crisis de las artes de que somos testigos: escribir una historia de la poesía esotérica. Pero no es casual que dicha historia no se haya escrito aún, pues escribirla adecuadamente (no como una obra colectiva a la cual cada «experto» aporte «lo más importante» de su ámbito, sino como la obra de una sola persona que, en su impulso

interior, irá exponiendo no tanto el desarrollo como el continuo revivir de la poesía esotérica) haría sin duda de ella una de las pocas confesiones de fe que surgen cada siglo. Ahí, en ese libro, y en su última página, se encontraría en verdad realizada la radiografía del surrealismo. Breton nos indica en su *Introduction au discours sur le peu de réalité* que el realismo filosófico de la Edad Media se encuentra a la base de la experiencia poética[410]. Dicho realismo (la fe en que los conceptos tienen existencia de modo objetivo, fuera de las cosas o bien dentro de ellas) ha pasado siempre muy rápidamente desde el reino lógico de los conceptos hasta el reino mágico de las palabras. Y experimentos mágicos con palabras, no juegos artísticos, son los apasionados juegos fonéticos y gráficos de transformación que, desde hace quince años, recorren toda la literatura de vanguardia, ya se llame a esto futurismo o dadaísmo o surrealismo. Cómo se confunden aquí la consigna, la fórmula mágica y el concepto lo muestran las siguientes palabras de Apollinaire incluidas en su último manifiesto, *L'esprit nouveau et les poetes*, del año 1918: «La rapidez y la simplicidad con que los espíritus se han acostumbrado a designar con una sola palabra entes tan complejos como una multitud, una nación o el universo, no tenían equivalente moderno en poesía. Los poetas llenan este hueco; sus poemas sintéticos crean unas nuevas entidades que tienen valor plástico tan compuesto como el de los términos colectivos[411]»). Por supuesto que cuando, tanto Apollinaire como Breton, logran ir avanzando con más energía en la dirección indicada, consuman la adhesión del surrealismo al entorno, tal como lo expresa la declaración siguiente: «Las conquistas de la ciencia son obra mucho más del espíritu surrealista que de la razón discursiva[412]»; y cuando (empleando distintas palabras) vienen a hacer de la mistificación, cuya cumbre ve Breton en la poesía (y esto es algo que se puede defender), la base del desarrollo científico y técnico, dicha radical integración nos resulta demasiado impetuosa. Es a este respecto bastante instructivo comparar la adhesión precipitada de este movimiento al milagro incomprendido de las

máquinas (Apollinaire: «Las fábulas ya están realizadas en su mayor parte, y ahora compete a los poetas el imaginar fábulas nuevas, unas que a su vez los inventores puedan nuevamente realizar»)[413], esas fantasías sofocantes, con las bien ventiladas utopías de Scheerbart[414].

«La idea de actividad humana me hace reír»: la frase de Aragon indica claramente qué extenso camino tuvo que recorrer el surrealismo desde sus orígenes a su posterior politización. Pierre Naville, que al principio formaba parte del grupo, tiene razón sin duda cuando califica de dialéctico a este desarrollo en su excelente libro *La révolution et les intellectuels*. Un factor que fue fundamental en esta peculiar transformación de una actitud muy contemplativa en oposición revolucionaria es la hostilidad de la burguesía frente a cualquier manifestación de una libertad espiritual radical, hostilidad que arrastró al surrealismo en su desplazamiento hasta la izquierda. Los acontecimientos políticos, en especial la guerra de Marruecos, aceleraron este desarrollo. Así, con el manifiesto titulado *Los intelectuales contra la guerra de Marruecos*, que se publicó en *L'Humanité*, se adquirió una plataforma ya completamente diferente a la representada por el célebre escándalo durante el banquete que homenajeó a Saint-Pol Roux. En aquella ocasión, poco después de la guerra[415], cuando los surrealistas vieron comprometido el homenaje dedicado a un poeta al que abiertamente veneraban, por la presencia de elementos nacionalistas, y rompieron en gritos de «¡Viva Alemania!», se quedaron en los límites del escándalo, frente al que la burguesía ya se sabe que es tan insensible como es susceptible en lo que toca a la acción. Bajo la influencia de este clima político, resulta muy notable que Apollinaire y Aragon vieran de igual forma el futuro que le estaba reservado al poeta. Los capítulos *Persecución y Asesinato* pertenecientes a *Le poète assassiné*, obra de Apollinaire, contienen aquella célebre descripción de un pogrom de poetas: las editoriales se ven asaltadas, los libros de poemas son arrojados al fuego, y los poetas son apaleados. Pero estas escenas tienen allí lugar, al mismo

tiempo, en toda la Tierra[416]. En Aragon, por su parte, la «imaginación» presiente estos horrores y convoca a su tropa para una última cruzada[417].

Para comprender estas profecías y medir estratégicamente la línea que alcanzó el surrealismo, hay que ver cuál es el modo de pensar que está generalmente difundido entre la inteligencia burguesa de izquierdas que suele calificarse de «sensata». Dicha forma de pensar se manifiesta, con toda claridad, en la actitud frente a Rusia propia de esos círculos. Naturalmente, no estamos hablando de Béraud, que abrió el camino a la mentira sobre Rusia, ni de Fabre-Luce, que sigue ese camino al igual que un buen asno, cargando con todos los resentimientos burgueses. Pero hasta el típico libro mediador, como el que compuso Duhamel, nos parece sin duda problemático: pues su lenguaje forzadamente enérgico, aunque cordial, de teólogo protestante resulta muy difícil de soportar; en cuanto a su método de dar a las cosas significado simbólico, dictado por la mera confusión y el desconocimiento del lenguaje, está muy gastado. Su conclusión, en fin, es delatora: «No ha tenido aún lugar la revolución verdadera, esa más profunda que, en cierto sentido, podría transformar hasta la sustancia propia del alma eslava[418]». Lo típico en esta inteligencia francesa de izquierdas (como también en su equivalente ruso) es que su función, que es positiva, surge de un sentimiento de compromiso no con la revolución, sino con la cultura ya heredada. Su prestación colectiva, en la medida en que resulta positiva, se aproxima a la de los conservadores de museos. Pero aun así, política y económicamente, siempre habrá que contar con el peligro de que, al final, cometan sabotaje.

Lo más característico de esta posición de la izquierda burguesa es su mezcla incurable de moral idealista y de praxis política. Solamente en contraste con los inútiles compromisos de las «convicciones» se nos hace posible comprender ciertos elementos fundamentales del surrealismo: de la tradición surrealista. No se ha avanzado mucho, todavía, en esta dirección. Así, era demasiado

tentador incluir el satanismo de Rimbaud y Lautréamont, como *pendant* de «el arte por el arte», en el inventario propio del esnobismo. Pero si aceptamos esta trampa romántica, descubrimos también algo más útil, que es el culto del mal en su condición de aparato (romántico) de desinfección y aislamiento de la política contra todo moralizante diletantismo. Con esta convicción, si dentro de una obra de Breton nos encontramos el horror de la pederastia, estamos retrocediendo algunas décadas. Entre 1865 y l875, algunos grandes anarquistas trabajaron en sus máquinas infernales sin saber los unos de los otros, y lo más sorprendente es que pusieron el reloj a la misma hora, de igual modo que, cuarenta años después, los escritos de Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont explotaron todos a la vez a lo largo de Europa occidental. Para ser más exactos, podríamos extraer del conjunto de toda la obra de Dostoievski un pasaje que no se publicó hasta el año 1915: *La confesión de Stavroguin*, en *Demonios*. Este capítulo, que se encuentra muy relacionado con el canto tercero de los *Chants de Maldoror*[419], contiene una concreta justificación del mal en la cual se exponen algunos de los motivos del surrealismo con bastante más fuerza que en cualquiera de sus representantes actuales. Stavroguin es, sin duda, un surrealista *avant la lettre*, pues nadie ha comprendido como él que los pequeñoburgueses se equivocan cuando dicen que el bien está inspirado por Dios, mientras que el mal procede únicamente de nuestra espontaneidad. Nadie ha visto como él la inspiración hasta en la acción más vil. Stavroguin ha comprendido que la infamia forma parte tanto del mundo como de nosotros mismos, aunque no estemos llamados a realizarla como el burgués idealista la virtud. Pero es que el Dios de Dostoievski no ha creado tan sólo el cielo y la Tierra, los humanos y los animales, sino también la vileza, y la venganza, y la crueldad. Y es que nunca consintió que el diablo se entrometiera en su trabajo. Por eso, la vileza y la crueldad y la venganza son sin duda alguna originarias; tal vez no sean «magníficas», pero están siempre nuevas «como el

primer día», y bastante alejadas de los clichés bajo cuyas figuras el pecado se viene a presentar al filisteo[420].

Qué grande es la tensión que hace capaces a todos los poetas mencionados de su sorprendente influencia lo demuestra, de forma bien grotesca, aquella carta que Ducasse escribió a su editor, el 23 de octubre de 1869, para hacerle plausibles sus poemas. Allí Ducasse se equipara a Mickiewicz y a Milton, como a Southey a Alfred de Musset y a Baudelaire, y dice a ese respecto: «Naturalmente, he exagerado el diapasón para crear algo nuevo en el sentido de esa literatura sublime que canta a la desesperación para agobiar al lector y hacerle ansiar el bien como remedio. Así pues, al final, siempre es el bien lo que se canta; pero se hace en virtud de un método más filosófico y algo menos ingenuo que el de la vieja escuela, de la que ya sólo viven Victor Hugo y unos cuantos más[421]». Si el errático libro de Lautréamont pertenece en verdad a algún contexto, si al fin conseguimos situarlo en alguno, será por cierto en la insurrección. Por eso fue bastante comprensible y para nada absurdo que Soupault escribiera, en el 1927, una biografía política de Ducasse para la edición de sus obras completas. Por desgracia, no quedan documentos de la vida política de Ducasse, y los que Soupault nos presentó son fruto de una fuerte confusión. Por el contrario, afortunadamente, un intento de tipo similar ha tenido éxito con Rimbaud, siendo mérito de Marcel Goulon el haber defendido con acierto la verdadera imagen de Rimbaud frente al intento de usurpación católica por parte de Claudel y Berrichon. Claro que Rimbaud era católico, pero lo era (según él mismo dijo) en su parte más baja y miserable, que nunca se cansó de denunciar y entregar a su odio y a todo odio, a su desprecio y a cualquier desprecio: la parte que le obligaba a confesar no haber entendido la revuelta. Pero es la confesión de un *communard* que estaba insatisfecho en lo que hacía y que, al darle la espalda a la poesía, hacía mucho tiempo que se había despedido de la religión presente en sus poemas iniciales. «Odio, te he confiado mi tesoro», dejó escrito Rimbaud en su *Saison en enfer*[422]. Sin duda que, siguiendo

estas palabras, podría ir creciendo una poética correspondiente al surrealismo, que, además, hundiría sus raíces a bastante mayor profundidad que esa teoría de la *surprise* procedente de Guillaume Apollinaire, hasta alcanzar a la profundidad de los pensamientos de Allan Poe.

Desde los escritos de Bakunin, no ha habido en Europa un concepto radical de libertad. Los surrealistas sí lo tienen. Ellos son los primeros en haber despachado el anticuado ideal liberal humanista-moral de libertad, porque saben que «la libertad, que ha sido adquirida en esta Tierra al precio de tan duros sacrificios, se ha de disfrutar sin restricciones durante todo el tiempo en que esté dada, sin hacer concesión al pragmatismo en ninguna de sus encarnaciones». Esto, al mismo tiempo, les demuestra «que la emancipación humana, concebida en definitiva en su forma revolucionaria más sencilla —una que tan sólo puede ser la emancipación humana practicada *desde la totalidad de los puntos de vista*—, es la única causa a cuyo servicio siempre vale la pena situarse[423]». Pero ¿consiguen los surrealistas combinar esta experiencia de la libertad con la otra experiencia revolucionaria que hemos de reconocer porque la teníamos: lo constructivo y dictatorial de la revolución? O, en pocas palabras: ¿consiguen conectar los surrealistas la revolución con la revuelta? ¿Cómo imaginar una existencia que se establezca en el bulevar de Bonne Nouvelle, en edificios de Le Corbusier y Pieter Oud[424]?

Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución: en torno a esto gira el surrealismo tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño. Para llevarlo a cabo, no basta, sin embargo, como sabemos, con que un componente de embriaguez esté vivo en todo acto revolucionario. Un componente idéntico al componente anárquico, sin duda. Enfatizar sólo ese componente equivaldría, al tiempo, a renunciar a la preparación disciplinada de la revolución en beneficio de una mera praxis oscilante entre ejercicio y festejo anticipado. Pero a esto además hay que añadir una idea imprecisa de embriaguez, por

entero carente de dialéctica. La estética del pintor o del poeta «en état de surprise», la estética del arte como reacción del sorprendido es sin duda todavía prisionera de prejuicios románticos funestos. Toda rigurosa investigación de los talentos y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, debe tener como presupuesto un particular entrecruzamiento dialéctico que una cabeza de tendencia romántica jamás y en ningún caso podría apropiarse. Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano. Por ejemplo, el más apasionado estudio de los fenómenos telepáticos no nos puede enseñar de la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación de la lectura sobre los fenómenos telepáticos. O también, el estudio apasionado de la embriaguez por el hachís no nos enseñará sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación del pensamiento sobre la embriaguez por el hachís. Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (la más terrible, a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad.

«Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución»; o, con otras palabras: ¿hacer una política poética? «Nous en avons soupé. ¡Cualquier cosa es mejor antes que eso!». Quizás, en todo caso, una digresión sobre la poesía pueda aquí clarificar las cosas. Pues, en efecto, ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un primaveral poema malo, atiborrado de comparaciones hasta el punto de reventar. De ese modo, en efecto, el socialista ve ese «futuro mejor de nuestros hijos, como también de nuestros nietos», en que todos actúen «como si fueran ángeles»,

todos tengan tanto «como si fueran ricos» y todos vivan «como si fueran libres». Pero por ahí no hay ni rastro de ángeles, ni de riqueza, ni de libertad. Y es que eso sólo son imágenes. ¿Y cuál será el vasto repertorio de imágenes de esos poetas como de asamblea socialdemócrata, cuál será su *gradus ad parnassum*? Respuesta: el optimismo. Ahí se percibe ya otro aire que en el libro de Naville, que hace de la «organización del pesimismo» la exigencia del día. En nombre de sus amigos literarios, Naville nos plantea un ultimátum que obliga a ese optimismo diletante y por completo carente de escrúpulos a tomar por su parte posición: ¿cuál será el requisito de la revolución?, ¿lo será el cambio de la mentalidad o el exterior de la situación? Esta es la pregunta cardinal que determina la relación entre moral y política y que no tolera disimulos. El surrealismo se ha acercado más cada vez a la respuesta comunista. Lo que significa: pesimismo completo. Desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza y desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, pueblos, individuos. Y sólo una confianza ilimitada en la I.G. Farben[425] y en la pacífica modernización de la *Luftwaffe*. Bueno, ¿y ahora qué?

Aquí da fruto la idea que en el *Traite du Style*, que es el último libro de Aragon, reclama la oportuna distinción entre la imagen y la comparación. Una idea adecuada a las cuestiones de estilo y que hay ahora que ampliar. Ampliación: a saber, la comparación y la imagen no se encuentran nunca la una con la otra de manera tan drástica e irreconciliable como les sucede en la política. Pues organizar el pesimismo no significa otra cosa que extraer la metáfora moral justamente a partir de la política y, a su vez, descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes. Un espacio de imágenes que no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa. Si la doble tarea propia de la inteligencia revolucionaria consiste justamente en acabar con el predominio intelectual de la burguesía y

contactar con las masas proletarias, ha fracasado casi por completo en la segunda mitad de la tarea, porque ésta ya no se puede acometer solamente con la contemplación. Y aun así, sin embargo, casi todos la siguen planteando de este modo y van clamando aún por los poetas, pensadores y artistas proletarios. En contra de esta idea, ya Trotski había tenido que indicar (en *Literatura y revolución*) que los poetas, y los pensadores, y también los artistas proletarios, sólo podrán surgir en tanto en cuanto haya triunfado la revolución. En verdad que se trata mucho menos de convertir al artista de origen burgués en maestro del «Arte Proletario» que de hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen ese espacio de imágenes. ¿No será justamente la interrupción de su «carrera artística» parte esencial de tal funcionamiento?

Tanto mejores son los chistes que cuenta, y aun tanto mejor los contará. Pues también en el chiste, en la afrenta y en el malentendido, allí donde una acción viene a sacar la imagen de sí misma y luego, de inmediato, la devora, ahí sin duda, donde la cercanía alcanza a verse a sí misma con sus ojos, este buscado espacio de imágenes se abre, a saber, ese mundo de omnilateral e integral actualidad, en el que no hay ni una «buena habitación», aquel preciso espacio en que el materialismo político y la creatura física se reparten, actuando conforme a una justicia dialéctica, al ser humano interior, o a la psique, o al individuo o como queramos que se llame; y ello de tal modo que ningún miembro quede ahí sin desgarrar. Sin embargo (y de acuerdo con esa misma aniquilación dialéctica), este espacio aún seguirá siendo un espacio de imágenes; más concretamente: uno de cuerpos. Pues no hay más remedio que confesar que el materialismo metafísico fiel a Vogt y a Bujarin[426] no se puede conducir enteramente a ese materialismo antropológico que expone la experiencia de los surrealistas y, antes de ellos, de Hebel, de Georg Büchner, de Nietzsche y de Rimbaud. Pero aún queda un resto. También el colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede

generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. Por el momento, los surrealistas son sin duda los únicos en haber comprendido la tarea de hoy. Y van intercambiando, de uno en uno, la colección de gestos de su mímica en la esfera de un despertador cuyo timbre, a cada minuto, atruena por espacio de sesenta segundos.

HACIA LA IMAGEN DE PROUST[427]

I

Los trece volúmenes de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust son el resultado de una síntesis inconstruible en la que la sumersión del místico, el arte del prosista, la agudeza del satírico, el conocimiento del erudito y la feroz insistencia del monomaniaco se reúnen en una obra autobiográfica. Con razón se ha dicho que todas las grandes obras de la literatura fundan o disuelven en sí mismas un género, que son casos únicos. Esta obra de Proust es una sin duda de las más singulares. Desde la estructura, que reúne poesía, memoria y comentario, hasta la sintaxis de las frases salidas de madre (el Nilo del lenguaje, ese que desborda y que fecunda las amplias latitudes de la verdad), todo se halla fuera de la norma. Que este caso particular de la literatura es, al mismo tiempo, su más grande obra en las últimas décadas es el primer conocimiento que el observador adquiere de modo indudable. Pero las condiciones a su base eran perjudiciales por completo: una enfermedad extraña, una riqueza enorme y un carácter complejo y anormal. No todo en esta vida nos resulta modélico, pero todo sin duda es ejemplar. Le señala a la producción literaria sobresaliente de estos días su lugar en el corazón de la imposibilidad, en el centro y, al tiempo, en el punto crucial de indiferencia de todos los peligros, caracterizando con ello esta gran realización de la «obra de toda una vida» como la última por mucho tiempo aún. Y es que la imagen de Proust es la expresión fisiognómica suprema que podía obtener la discrepancia creciente entre la poesía y la vida. Tal es la moraleja que justifica el estricto intento de invocarla.

Es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido. Pero esto aún es impreciso, demasiado tosco. Pues lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la *mémoire involontaire* de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar «recuerdo»? ¿Y esta obra compuesta de recuerdo espontáneo, en la que el recuerdo equivale a la trama y el olvido a la urdimbre, no es lo contrario del trabajo de Penélope mucho antes que su prosecución? Pues aquí el día deshace lo que tejió la noche. Así, al despertar cada mañana, tan sólo conservamos, como debilitados y disueltos, unos escasos flecos del tapiz de lo que hemos vivido, y que el olvido ha ido tejiendo en nosotros. Pero cada día deshace con sus actos instrumentales, más aún, con su recuerdo instrumental, lo que es el tejido, los ornamentos mismos del olvido. Por eso, al final, Proust convertiría sus días en noches, para poder dedicarse en su habitación oscura y con luz artificial plenamente a su obra, y que no se le escapara ninguno de sus intrincados arabescos.

Los romanos veían en el texto un tejido, y pocos textos lo son, sin duda alguna, con mayor densidad que este texto de Proust. Porque nada era para él suficientemente denso y duradero. Su editor, Gallimard, nos ha contado que las costumbres de Proust cuando corregía las pruebas de imprenta desesperaban a todos los tipógrafos[428]. Las galeradas traían muchas anotaciones, pero Proust no había corregido ni siquiera uno solo de los errores de imprenta; todo el espacio disponible se encontraba lleno con un texto nuevo. Así, la ley del recuerdo aún se ejecutaba en la extensión de la obra. Pues un acontecimiento vivido es finito, o se encuentra al menos incluido dentro de la esfera de la vivencia, pero un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él. Y, en otro sentido, el recuerdo es lo que establece con el mayor rigor cómo

tejer. La unidad del texto lo es sólo el *actus purus* del recuerdo, nunca la persona del autor, y aún menos la acción. Se puede pues decir que las intermitencias de la acción sólo son el reverso del continuo que forma el recuerdo, sólo son el dibujo posterior del tapiz. Así lo quiso Proust y así lo dio a entender cuando nos dijo[429] que preferiría que toda su obra fuera publicada a dos columnas, en un solo volumen y en un solo párrafo.

¿Qué buscaba Proust tan frenéticamente? ¿A qué se debía este esfuerzo infinito? ¿Podríamos decir que la totalidad de las vidas, junto a la de las obras y los actos que cuentan, nunca ha sido otra cosa que el imperturbable despliegue de la hora más banal y más fugaz, la hora más sentimental y débil de la vida completa de una persona? Y cuando Proust describió, en un pasaje célebre, esa hora concreta de su vida, lo hizo de tal modo que el lector, por su parte, la reencuentre en la suya propia. Un poco más y podríamos calificar a dicha hora como cotidiana. Viene con la noche, con un gorjeo perdido, o con la corriente de aire que entra por la ventana. Y no sabemos qué encuentros tendrían lugar si fuéramos algo menos condescendientes con nuestro dormir. Pero Proust no lo era, y sin embargo, o tal por vez ello, pudo transmitirnos Jean Cocteau en un hermoso ensayo que el tono de su voz obedecía a las leyes de la noche y de la miel[430]. Quedando bajo el dominio de estas leyes, logró derrotar Proust a la desesperada tristeza en su interior (a la que en cierta ocasión denominó «l'imperfection incurable dans l'essence même du présent») y, de este modo, le construyó una casa al enjambre de sus pensamientos a partir de los panales del recuerdo. Cocteau ha visto claro lo que debería ocupar al máximo a los lectores de Proust: ese deseo ciego, absurdo y obsesivo de felicidad que poseía a este hombre, que resplandecía en sus miradas[431]. Las miradas de Proust no eran felices, mas la felicidad estaba en ellas como está *en* el juego o *en* el amor. No es difícil decir por otra parte por qué esta voluntad de felicidad, que impregna enteramente la obra de Proust, se transmite tan sólo alguna rara vez a sus lectores. Pero el propio Proust les sugirió en diversos pasajes

que vieran esta obra desde la vieja y cómoda perspectiva del heroísmo, el ascetismo y la renuncia. Porque nada les es tan evidente a los mejores alumnos de la vida como que toda ambiciosa prestación viene a ser el fruto del esfuerzo, de la decepción y el sufrimiento. Porque, sin duda, que la felicidad sea participante de lo bello sería demasiado para ellos, de tal manera que su resentimiento no podría nunca consolarse.

Pero hay una doble voluntad de felicidad, y una dialéctica de la felicidad. Y hay, del mismo modo, una figura hímnica y una figura elegiaca que corresponden a la felicidad. La primera es lo inaudito, lo nunca visto, la cumbre de la dicha. La segunda, el eterno una-vez-más, la restauración, también eterna, de la felicidad primera, original. Esta idea elegiaca de felicidad, que puede calificarse de «eleática», es lo que transforma, para Proust, la vida en un espacio de recuerdo. Y a ella sacrificó no ya en la vida los amigos y la sociedad, sino, en la obra, a la acción, junto con la unidad del personaje, con el flujo de la narración, y con el juego de la fantasía. Max Unold, no el peor de sus lectores, comparó la «lentitud» de sus escritos con las «historias de los revisores» y acuñó la fórmula siguiente: «Proust consiguió volver interesantes las historias de los revisores. Así, dice: “Imagínese, lector, ayer mojé en mi té una magdalena y recordé de pronto que de niño había estado en el campo”. Para esto necesita ochenta páginas, y esto nos es tan arrebatador que uno no cree ser ya quien escucha, sino quien, despierto, está soñando». Y es que Unold ha identificado en las historias de este revisor («los sueños habituales se convierten en típicas historias de revisor tan pronto como los contamos») ese puente que al sueño se encamina. Y con el sueño tiene que enlazar toda interpretación sintética de Proust. Muchas puertas poco llamativas nos conducen ahí precisamente. Por ejemplo, el estudio frenético de Proust, su apasionado culto de la semejanza, los signos ciertos de cuyo dominio no se encuentran nunca donde Proust la ilumina de modo inesperado en las maneras de la conversación, o en las obras, o en las fisiognomías. La semejanza con la que

contamos, esa que nos ocupa justamente cuando estamos despiertos, alude solamente a aquella semejanza más profunda que es la propia del mundo de los sueños; uno en el cual lo que sucede nunca se presenta como idéntico, sino sin duda como semejante (para sí mismo de forma incomprensible). Los niños conocen un signo de este mundo, a saber, la media, que tiene justamente la estructura que corresponde al mundo de los sueños cuando, enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una «bolsa» y es su «contenido». E igual que los niños no se cansan en transformar de golpe estas dos cosas (aquella bolsa y lo que hay en ella) aún en una tercera, que es la media, Proust se mostró siempre inagotable en el vaciar de golpe al yo para introducir eso tercero, a saber, la imagen, que al fin calmara su curiosidad, aunque no, en absoluto, su nostalgia. Desgarrado por ella, se quedaba tumbado en su cama: nostalgia por el mundo desfigurado en el estado de la semejanza, donde sale a la luz el verdadero rostro surrealista de la vida. A él pertenece cuanto se da en Proust, y la extrema prudencia y distinción con que se hace patente: esa forma que nunca es patética ni, menos, visionaria, pero que sustenta una realidad preciosa y fragilísima: la imagen. Esa imagen que siempre se desprende del complejo ensamblarse de las frases de Proust, como entre las manos de Françoise, en Balbec, el dilatado día de verano, viejo, inmemorial, momificado, se desprende del tul de las cortinas.

II

Lo más importante que uno tiene que decir no siempre lo proclama en alta voz. Y tampoco, en silencio, lo confía a la persona más cercana, la que está más dispuesta a dar oídos a su confesión. Pero, si no sólo las personas, sino también las épocas, tienen esa forma tan modesta (es decir, tan frívola y astuta) de comunicar a todo el mundo lo que viene a ser lo propio de ellas, en el caso del siglo XIX no fueron Zola ni Anatole France, sino precisamente el

joven Proust, el ligero esnob irrelevante y el frecuentador de los salones, aquel que supo atrapar al vuelo las más extraordinarias y las más sorprendentes confidencias del curso envejecido de aquel tiempo (cual si se tratara de otro Swann, igualmente cansado de vivir). Pues fue Proust el que hizo al siglo XIX terreno apto para las memorias. Aquello que antes de él era espacio de tiempo sin tensión se convirtió en un campo de fuerzas en el que las corrientes más diversas despiertan para los autores posteriores. Y tampoco resulta casual que la obra más interesante de este tipo proceda de una autora que estuvo muy cerca personalmente de Proust, como admiradora y como amiga. Así, el propio título bajo el que la princesa de Clermont-Tonnerre presenta el primer volumen de sus memorias, Au *temps des équipages*[432], no sería posible antes de Proust. Por lo demás, este libro viene a ser el eco que responde con extraordinaria suavidad a la llamada cariñosa y desafiante del poeta desde el *faubourg* Saint-Germain. Lo melodioso de esta exposición aparece repleta de relaciones directas o indirectas con Proust, en su actitud y también en sus figuras, entre las cuales se hallan tanto él mismo como algunos de sus objetos preferidos de estudio en el Ritz. Así, nos encontramos, como es sin duda indiscutible, dentro de un entorno muy feudal que determinados personajes, como el famoso Robert de Montesquiou, —que la princesa de Clermont-Tonnerre nos retrata de modo magistral—, van haciéndonos muy particular[433]. Y también eso mismo nos sucede con Proust, siendo cosa sabida que, en su caso, no nos falta el equivalente de un personaje como Montesquiou. No valdría la pena comentarlo (ya que la cuestión de los modelos es por cierto de segundo rango, irrelevante para el caso de Alemania) si a la crítica alemana habitual no le gustara simplificarlo todo. Y, en especial, como se sabe, la crítica alemana habitual nunca deja pasar una ocasión para encanallarse suciamente con la chusma de bibliotecas ambulantes. De tal manera que sus *routiniers no* pudieron evitar sacar del entorno esnob de dicha obra conclusiones acerca del autor, calificando así a la obra de Proust de un asunto francés, de mero

suplemento literario del *Gotha*. Pero es evidente que los problemas propios de los personajes de Proust corresponden a una sociedad saturada, y ninguno de ellos coincide con los problemas propios del autor. Estos son, por cierto, subversivos, y, si hubiera que reducirlos a una fórmula, su objetivo sería construir la estructura interior de la alta sociedad como fisiología de la cháchara. En el tesoro de los prejuicios y las máximas de la alta sociedad no existe uno solo que no quede, en efecto, aniquilado por la peligrosa comicidad de su cháchara. Haber sido el primero en llamar la atención en todo lo que a ésta se refiere no es el menor de los méritos que Léon-Pierre Quint ha reunido en tanto que primer intérprete de Proust. «Cuando se habla de obras humorísticas», según escribe Quint, «se acostumbra pensar habitualmente en libros más bien breves y divertidos con una ilustración en la portada. Y, con ello, se olvida a *Don Quijote*, a *Pantagruel* y a *Gil Blas*, todos los cuales son voluminosos[434]». El lado subversivo de la obra de Proust se nos muestra así, en este contexto, con la más completa claridad. Y el auténtico centro de su fuerza es menos el humor que la comicidad; porque Proust no protege al mundo en la risa, sino que lo arrolla utilizándola. Y ello, aun a riesgo de que el mundo se haga pedazos, ante los que, por cierto, el propio Proust rompe luego a llorar. Y se hacen pedazos, en efecto, la unidad de la familia y de la personalidad, de la moral sexual y del honor. Las pretensiones de la burguesía vienen a estrellarse en esta risa; su reasimilación en la nobleza da el tema sociológico a la obra.

Proust no se cansó del entrenamiento que exigía el trato en los círculos feudales. Con perseverancia y sin tener que hacerse una exagerada violencia a sí mismo, fue modelando su naturaleza con objeto de hacerla tan hábil e impenetrable, y también tan difícil y devota, como su tarea lo exigía. Algo más adelante, la mistificación y el formalismo se fueron convirtiendo hasta tal punto en la naturaleza ya propia de Proust que a veces sus cartas son sistemas completos de paréntesis, y no sólo por causas gramaticales. Cartas que, a pesar de su redacción infinitamente chispeante y ágil, a

veces nos recuerdan un famoso esquema legendario: «Estimada señora, acabo de darme cuenta de que ayer me olvidé mi bastón en su casa, por lo que le ruego que lo entregue a la persona que le ha transmitido esta carta. P.D. Por favor, disculpe la molestia, ahora mismo acabo de encontrarlo». ¡Qué ingenioso era Proust al encontrarse en dificultades! A altas horas de la madrugada, en otra ocasión, se presenta en casa de la princesa de Clermont-Tonnerre para quedarse con la condición de que le traigan de casa su medicina. Proust envía al sirviente y le describe minuciosamente la zona y la casa. Por último, le dice: «No se equivocará: es la única ventana en el bulevar Haussmann donde hay luz todavía[435]». Cualquier cosa menos dar el número. Intenten averiguar en una ciudad extraña la dirección de un burdel; una vez que hayan recibido la información más completa (cualquier cosa menos el nombre de la calle y el número exacto del portal), entenderán lo que esto significa y la extremada relación que guarda con el amor de Proust por el ceremonial, con su veneración por Saint-Simon y con su apego intransigente a Francia. Al fin y al cabo, la quintaesencia de tales experiencias es comprobar qué difícil es el saber cosas que, aparentemente, se podrían decir con brevedad. Pero las palabras empleadas pertenecen a la jerga de una casta, y quienes están fuera no pueden, simplemente, comprenderlas. No sorprende que a Proust le apasionara el lenguaje secreto de los salones. Cuando, tiempo más tarde, acometió la despiadada y aguda descripción del *petit clan*, de los Courvoisier y el *esprit d'Oriane*, sobradamente había conocido en su trato habitual con los Bibesco las improvisaciones que contiene un lenguaje cifrado en el que también nosotros entre tanto nos hemos iniciado en sus escritos[436].

En sus años de vida en los salones, Proust elaboró en un grado eminente (casi se podría decir que teológico) no sólo el vicio de la adulación, sino también el de la curiosidad. En sus labios vemos un reflejo de esa sonrisa que en el intradós de algunas antiguas catedrales que él tanto amaba parece deslizarse por los labios de las vírgenes necias. Es la sonrisa de la curiosidad. ¿Fue en el fondo

la curiosidad lo que hizo de Proust un tan gran parodista? Si fuese así, sabríamos qué pensar respecto de la palabra «parodista» dicha en este contexto, donde significa: nada bueno. Pues aunque esta palabra sin duda haga justicia a la malicia de Proust, pasa también por alto lo amargo, lo salvaje y lo furioso de aquellos grandiosos reportajes que redactó en el estilo de Balzac, Flaubert y Sainte-Beuve, de Henri de Régnier, y de los Goncourt, Michelet y Renan y de su preferido Saint-Simon, que recopila en el volumen titulado *Pastiches et Mélanges*[437]. Allí, el mimetismo del curioso es el truco de genio que configura estos reportajes, pero éste es también un elemento propio de su entera creación, en la que la pasión por lo vegetal nunca será tomada con la suficiente seriedad. Ortega y Gasset fue el primero en llamar la atención sobre esa existencia vegetativa que resulta ser propia de los personajes de Proust, que se encuentran ligados a su lugar social, dependen del favor de su señor feudal, los mueve el viento que sopla desde Guermantes o desde Méséglise, y están firmemente entrelazados en lo que es su destino[438]. De este preciso círculo vital proviene, como procedimiento, el mimetismo. Su ciencia más exacta y evidente viene a asentarse en sus objetos como los insectos en las hojas, en las flores y en las ramas de los árboles, las cuales no delatan su presencia hasta que un salto o un aletazo repentino muestra al asustado observador que una vida individual se ha infiltrado así en un mundo extraño. «La metáfora más inesperada», como dice Pierre Quint, «se conforma pegada al pensamiento».

Y es que al verdadero lector de Proust vienen a estremecerlo continuamente esos pequeños sustos. Por lo demás, en la metafórica se encuentra la plasmación del mismo mimetismo que le sorprendió como lucha por la vida de este concreto espíritu en la selva de la sociedad. Pero aún hay algo que decir sobre la fecundidad con que ambos vicios (la curiosidad y la adulación) se han compenetrado. Un importante pasaje de la princesa de Clermont-Tonnerre nos dice de este modo: «Por último, no podemos ocultar que a Proust le entusiasmaba dedicarse al estudio del

personal de servicio. ¿Era porque aquí un elemento que no encontraba en ningún otro lugar llamaba su atención, o es que Proust envidiaba el que ellos pudieran observar aún mejor que él los íntimos detalles de las cosas que le interesaban? Sea como fuere, el personal de servicio en sus diversos tipos y figuras era su pasión». En las extrañas matizaciones de un Jupien, un Monsieur Aimé, o una Céleste Albaret, la serie de todos estos personajes se extiende desde la figura de Françoise, que con los rasgos recios y afilados propios de Santa Marta parecía tomada de un libro de horas, hasta llegar a esos *grooms* y esos *chasseurs* a los que se les paga no el trabajo, sino, al contrario, el ocio. Tal vez incluso la representación no reclame nunca el interés de este celoso experto en ceremonias con mayor atención que en estos grados inferiores. ¿Quién será capaz de averiguar cuánta curiosidad propia de sirviente hay en la franca adulación de Proust y cuánta adulación propia de sirviente hay a su vez en su curiosidad; y dónde tuvo sus límites exactos esta astuta copia de la función de sirviente en la mayor altura de la vida social? Proust hizo esa copia, y no podía actuar de otra manera. Pues, como él mismo dijo, *voir* y *désirer imiter* eran cosas idénticas para él. Maurice Barrés ha fijado esta actitud, soberana y subalterna como era, en una de las definiciones más agudas que se han hecho de Proust: «Un poète persan dans une loge concierge[439]».

La curiosidad de Marcel Proust tenía algo de detectivesco. Esas diez mil personas que ocupan la capa superior significaban sin duda para él una banda sin par de criminales: la camorra de los consumidores. Y esa banda excluye de su mundo cuanto tiene que ver con la producción, o al menos exige que la participación en la producción se oculte púdicamente tras un gesto, como el que exhiben los profesionales del consumo. El análisis proustiano de todo cuanto hace al esnobismo, mucho más importante que su apoteosis de las artes, es el punto cumbre de su acerva crítica social. Pues la actitud del esnob no es otra cosa que la coherente consideración, organizada y constante, de la vida desde el punto de vista químicamente puro del consumidor. Y como el recuerdo más

remoto y primitivo de las fuerzas productivas de la naturaleza debía quedar fuera de esta forma de satánica comedia, hasta el vínculo invertido en el amor era más útil para Proust que lo normal. El puro consumidor es para él el explotador puro como tal. Y lo es tanto lógica como teóricamente, constituyéndose así a ojos de Proust en la más extensa concreción de su existencia histórica actual. Concreta, por impenetrable. Proust describe una clase que, en todas sus partes, se encuentra obligada a camuflar su base material, por lo que ha formado un feudalismo que, carente en sí mismo de significado económico, le sirve como máscara a la gran burguesía. Este desencantador implacable del yo, como del amor y la moral, tal como a Proust le gustaba verse, hace de su arte ilimitado el velo encubridor de ese misterio que es el más importante de su clase: el misterio económico. No es que Proust esté al servicio de su clase. Simplemente, él va delante de ella. Lo que su clase vive comienza a hacerse comprensible en él. Mas buena parte de la grandeza de esta obra ha de quedar incógnita y oculta hasta el momento mismo en que esta clase dé a conocer sus rasgos más agudos a la hora de la lucha decisiva.

III

En el siglo pasado había en Grenoble (y no sé si existe todavía) una posada llamada *Au temps perdu*. Del mismo modo, somos en Proust huéspedes que, bajo la enseña ahí oscilante, en su obra atraviesan un umbral tras el cual nos esperan la eternidad y la embriaguez. Tiene razón Fernández[440] al distinguir en Proust un *thème de l'éternité* y un *thème du temps*. Pero esta peculiar eternidad no es platónica, utópica: es eternidad embriagadora. De forma que si «el tiempo desvela, al que profundiza en su transcurso, un tipo concreto de eternidad nuevo y desconocido hasta ahora», el individuo no se acerca de este modo a «aquellas esferas superiores que Platón o Spinoza sí alcanzaron abriendo bien sus alas». Ciertamente, hay en

Proust rudimentos de un idealismo de la pervivencia, pero ellos no son lo que a esta obra da significado. Pues, en efecto, esa eternidad en que Proust nos inicia es el tiempo entrecruzado, no el ilimitado. Proust nos habla sin duda del transcurso del tiempo en su figura real, entrecruzada, esa que en ningún otro lugar viene a imperar más claramente que dentro, en el recuerdo, y en el envejecimiento, en lo exterior. Y perseguir la combinación del envejecimiento y el recuerdo significa por cierto penetrar dentro del corazón del mundo proustiano, el universo del entrecruzamiento. Se trata, pues, del mundo en el estado de la semejanza, y en él imperan las «correspondencias», que el romanticismo y Baudelaire fueron los primeros en captar, pero que Proust es el único en sacar a la luz en nuestra vida. Cosa que es obra de la *mémoire involontaire*, de esa fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable. Allí donde el pasado se refleja en lo nuevo, un doloroso *shock* de rejuvenecimiento lo recopila con la misma contundencia con que el camino de Guermantes se entrecruza para Proust con el de Swann cuando va recorriendo por última vez (en el volumen trece) la región de Combray y descubre el enredar de los caminos. De repente, el paisaje cambia, como el viento. «Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!»[441]. Proust ha llevado a cabo la enormidad descomunal de hacer envejecer en un instante al mundo entero el espacio de una vida. Esta peculiar concentración en la cual eso mismo que se va marchitando se va consumiendo rápidamente, es, de repente, rejuvenecimiento. Porque *A la recherche du temps perdu* representa el intento inacabable de cargar una vida con la mayor presencia posible de espíritu. Pero el procedimiento empleado por Proust ya no es el modelo de la reflexión, sino el hacer presente en cuanto tal, estando poseído por la verdad de que no tenemos tiempo de vivir los verdaderos dramas de la existencia que a cada uno está determinada. Eso es lo que nos hace envejecer, eso y no otra cosa. Las arrugas del rostro son las huellas de las grandes pasiones, de

los vicios, de los conocimientos que nos visitaron cuando no estábamos en casa.

Es difícil por cierto que desde los ejercicios espirituales de San Ignacio haya habido en la literatura occidental más radical intento de inmersión en sí mismo. Pero además, dicha inmersión tiene en su centro una soledad que arrastra al mundo en su torbellino con la fuerza que tiene el Maelstrom. Y la cháchara vacía y ruidosa que retumba a través de las novelas de Proust viene a ser el estruendo con que la sociedad va sumergiéndose en el abismo de esa soledad. Y aquí tienen su sitio las invectivas de Proust contra la amistad. El silencio en el fondo de ese cráter (sus ojos son los más silenciosos y absorbentes) debía ser percibido. Lo que en tantas anécdotas se manifiesta de manera irritante y caprichosa es directamente conexión de una altísima intensidad de la conversación con una insuperable lejanía que corresponde al interlocutor. Nunca hasta entonces había habido nadie que nos mostrara las cosas como él; su dedo indicador no tiene igual. Pero hay otro gesto en la amistad y en la conversación: el contacto. Y dicho gesto a nadie puede resultarle más ajeno de lo que le resulta al propio Proust, que por nada del mundo aceptaría tocar a su lector. Si ordenamos la literatura en torno a estos dos polos (el indicador y el contactante), el centro de uno sería la obra de Proust, y el del otro la obra de Péguy. Y esto es, en el fondo, eso que Fernández ha comprendido a la perfección: <<La profundidad o, mejor, el énfasis siempre está de su lado, siempre del lado del interlocutor». Lo cual se manifiesta con un discreto toque de cinismo y virtuosamente en la crítica literaria proustiana. Su documento más significativo es aquel ensayo que Proust escribió estando ya en la cumbre de la fama y hundido al mismo tiempo en su lecho de muerte, titulado *A propos de Baudelaire*. Jesuítico en la connivencia con el que era su propio sufrimiento, desmesurado en la locuacidad del convaleciente, terrible en la indiferencia propia del moribundo, que quiere hablar aún una vez más, le da igual sobre qué, lo que lo inspiró frente a la muerte marca su trato con sus contemporáneos: una alternancia tan

brusca entre el sarcasmo y la delicadeza, la delicadeza y el sarcasmo, que su objeto amenaza con caer agotado.

Mas lo incitante e inconstante de este hombre también afecta a aquel que lee su obra. No hay más que pensar en la cadena interminable de «*soit que*» que muestran una acción de un modo agotador y deprimente, a la luz de los siempre innumerables motivos que quedaban a su base. Y ahí, sin embargo, este alineamiento paratáctico nos deja bien claro dónde el genio y la debilidad siempre van juntos en Proust: en la renuncia intelectual, en el experimentado escepticismo con que encaraba las cosas. Proust llegó después de las presuntuosas y románticas interioridades y estaba decidido, como dice Rivière, a no prestar a las *sirènes intérieures* la menor atención[442]. «Proust se acerca siempre a la vivencia sin el menor intento metafísico, como sin la menor ambición constructiva: sin inclinación a consolar[443]». Nada es en él más verdadero. Y así, tampoco queda construida la figura principal de su gran obra, de la que Proust no se cansa de afirmar que, en todo caso, sigue un plan. Sigue un plan que es igual que el curso de las líneas de la mano, o la ordenación de los estambres en el cáliz, dentro de la corola de la flor. Cansado, Proust, ese niño anciano, se dejó caer de pronto en el seno de la naturaleza, no para ir mamando de su pecho, sino para soñar junto al latido innumerable de su corazón. Tan débil hay que verlo para entender de qué modo afortunado Jacques Rivière ha podido comprenderlo desde la debilidad y decir así: «Proust murió por la misma inexperiencia que le permitió escribir su obra. Murió sin duda por extrañeza al mundo, y porque no supo variar sus condiciones de vida, las cuales se habían vuelto de pronto destructivas para él. Se murió simplemente porque no sabía hacer fuego, ni sabía abrir una ventana[444]». Y también, por supuesto, por su asma nerviosa, habría finalmente que añadir.

Los médicos no supieron qué hacer nunca con esta enfermedad, pero sí el escritor, que al punto la puso a su servicio. Proust era, comenzando por lo más exterior, consumado director de su dolencia. Así, durante meses, asocia con ironía destructiva la

imagen de un admirador que le había enviado flores al olor insoportable de las mismas. Y con los ritmos de su enfermedad alarma a sus amigos, que temían y deseaban el instante en que de repente, mucho después de la medianoche, el escritor hacía acto de presencia en el salón, *brisé de fatigue* y sólo por cinco minutos, según anunciaba, para después, a continuación, quedarse allí hasta el amanecer: demasiado cansado para levantarse, como también para dejar de hablar. Proust no olvida siquiera el sacarle partido a su enfermedad hasta en sus cartas. «El matraqueo de mi respiración acalla el de mi pluma, y el de un baño que están ahora preparando en el piso de abajo». Pero no es sólo eso, ni tampoco que la enfermedad fuera apartándolo de la vida mundana. El asma entró en su arte, si es que no la creó directamente. Su sintaxis imita, con su ritmo, ese miedo a ahogarse. Y su reflexión, que es siempre irónica, y al tiempo filosófica y didáctica, es la respiración con que termina la pesadilla propia del recuerdo. A mayor escala, la muerte viene a ser eso que Proust tenía presente de modo continuo, sobre todo mientras escribía, la brutal amenaza de la crisis de ahogo. Así estaba la muerte frente a Proust, pero lo estuvo durante mucho tiempo, bastante antes de que su enfermedad adquiriera al fin su forma crítica. Mas no como manía hipocondríaca, sino ya en tanto que *réalité nouvelle*, como aquella nueva realidad cuyo reflejo sobre las cosas y los hombres son ya los rasgos del envejecimiento. El estudio fisiológico del estilo conduciría pues, directamente, al interior de esta creación. De tal manera que, nadie que conozca esa particular tenacidad con que los recuerdos se conservan presentes y adheridos al olfato (pero no los olores al recuerdo) podrá decir que la sensibilidad de Proust en su relación con los olores era simplemente casual. No hay duda alguna de que la mayor parte de aquellos recuerdos que indagamos se presentan ante nosotros como rostros, y también las figuras propias de la *mémoire involontaire* son, en buena parte, rostros aislados, enigmáticos. Por eso es preciso trasladarse, si lo que se quiere es conocer las oscilaciones internas de esta obra, a una capa profunda de aquella

memoria involuntaria en que los momentos del recuerdo ya no nos informan de un conjunto, aisladamente, como imágenes, sino sin imagen y sin forma, del mismo modo que a los pescadores el peso de la red les informa respecto a las capturas. El olor ahí es, como tal, el sentido del peso del que arroja sus redes al inmenso mar del *temps perdu*, mientras que sus frases son los músculos que sostienen el cuerpo inteligible, y que contienen el enorme esfuerzo para levantar esas capturas.

Por lo demás, cuán interior es la simbiosis de esta creación determinada con este determinado sufrimiento, nos lo muestra con toda claridad el hecho de que, en Proust, no triunfa nunca el heroísmo con que las personas creativas suelen alzarse ante su enfermedad. Y por eso también puede decirse que una complicidad tan arraigada con el curso del mundo y la existencia como la de Proust conduciría indefectiblemente a una vulgar e indolente satisfacción con cualquier otra base que la de una enfermedad tan grave. Pero sin duda aquella enfermedad estaba estrictamente destinada a que un furor sin deseo ni remordimiento viniera a indicarle su lugar en el gran proceso de la obra. Por segunda vez, se alzó un andamio como el que Miguel Ángel usó para pintar, con la cabeza hacia atrás, la Creación en la bóveda Sixtina: ese lecho de enfermo en el que Proust dedicó una cantidad innumerable de horas y de hojas (de unas hojas que, en el aire, cubría enteramente de escritura) a la creación de su extenso microcosmos.

ROBERT WALSER[445]

De Robert Walser pueden leerse muchas cosas, pero sobre él nada de nada. Al fin y al cabo, ¿qué sabemos de los pocos de nosotros que saben tomarse de la forma correcta la glosa venal?, es decir, no como el periodista que quiere ennoblecerla «elevándola» hacia sí, sino aprovechando su despreciable y modesta actitud para extraer lo que ella tiene en sí de vivificante, lo que posee de purificador. Muy pocos saben hoy en qué consiste esta «pequeña forma», tal como Alfred Polgar la llamaba[446], y cuántas mariposas de la esperanza van rehuyendo las cumbres de la «gran literatura» para alojarse en sus cálices sencillos. Los demás ni siquiera se imaginan cuánto tienen que agradecerle a un Polgar, al igual que a un Hessel[447] o, en fin, a un Walser, por sus flores delicadas o espinosas en el desierto del papel impreso. Robert Walser podría ser incluso el último en el que todos pensarían. Porque la primera reacción de su raquítica cultura literaria ante eso que ellos denominan «un irrelevante contenido» es el resarcirse con la forma supuestamente «elaborada» y «noble». Y ahí despierta la atención, en lo que respecta a Robert Walser, una dejadez que es casi insólita, al tiempo que difícil de describir. El estudio de Walser tiene pues por objeto el ir mostrando que esa irrelevancia tiene por supuesto su importancia, y que el descuido es perseverante.

Pero dicho estudio no es sencillo. Estamos en efecto acostumbrados a que los enigmas del estilo procedan de obras de arte que se hallan más o menos elaboradas, mientras que aquí nos encontramos un asilvestramiento del lenguaje que en apariencia carece de intención pero que resulta fascinante. Y nos encontramos igualmente ante un específico «dejarse llevar» que exhibe todas las

formas, desde la gracia hasta la amargura. Hemos dicho ya que en apariencia ese estilo carece de intención. Ya se ha discutido algunas veces si también es así en realidad, pero ésta es, sin duda, una disputa vacía, algo que comprendemos cuando pensamos en la confesión de Robert Walser respecto a que en sus textos nunca corrigió una sola línea. Creer en ello no es obligatorio, pero no viene mal en todo caso, pues nos calmaremos con la idea de que escribir y no corregir lo que se ha escrito es la combinación más acabada de la carencia extrema de intención y, al mismo tiempo, la intención suprema.

Lo cual no nos impide, sin embargo, que investiguemos esa dejadez. Hemos dicho que tiene todas las formas posibles en su seno, pero ahora añadimos que esto será así con excepción de una de las formas que resultan más habituales: la que solamente se preocupa por el contenido. En efecto, el *cómo* del trabajo no es una cuestión menor para Walser, y ello hasta el punto de que cuanto tiene que decir pasa a segundo plano ante lo que la escritura significa. Se podría afirmar que lo que Walser tiene que decir desaparece al punto al escribirlo; pero esto hay que explicarlo. Y así llegamos a algo muy suizo en este escritor, a saber, el pudor. Respecto de Arnold Rocklin[448], de su hijo Carlo y de Gottfried Keller se cuenta esta historia: un día se encontraban reunidos, conforme a su costumbre, en un café. Su tertulia era célebre desde tiempo atrás por su laconismo, y también en esta ocasión reinaba el silencio. Después de un buen rato, dijo el hijo de Bocklin: «Hoy hace calor»; y un cuarto de hora después añadió su padre: «Y no corre el aire». Keller esperó aún otro rato y, por fin, se levantó diciendo: «No quiero beber entre charlatanes». El pudor de los campesinos al hablar, que aquí es alcanzado en la frase ingeniosa, es propio de Walser. En cuanto toma la pluma, se desespera. Todo le parece estar perdido, y se desata un torrente de palabras en el que cada frase tiene solamente la tarea de hacer que se olvide la anterior. Cuando en una demostración de virtuosismo Walser transforma en prosa el monólogo schilleriano titulado «Por este desfiladero tiene

que venir[449]», comienza con las clásicas palabras: «Por este desfiladero»; entonces Tell se asusta, y se siente pequeño, y perdido, y, por fin, añade: «Por este desfiladero, según creo, tiene que venir[450]».

Algo así, sin duda, ya existía. Esta torpeza púdica y artificiosa en todas las cuestiones del lenguaje es herencia del hablar de los bufones. Si Polonio, el modelo de la charlatanería, es sin duda un juglar, Walser se corona báquicamente con guirnaldas lingüísticas que arruinan su estilo. Y así, en efecto, la guirnalda es la imagen propia de sus frases. Y el pensamiento que se mueve a trompicones por ellas es un vagabundo, un pícaro, un genio, como lo son los héroes de la prosa de Walser. Por lo demás, él no puede jamás describirnos otra cosa que «héroes»; nunca se libra de sus personajes y, así, se conforma con las tres novelas iniciales[451] para vivir después fraternalmente con el centón de sus picaros preferidos.

Como es bien sabido, en la literatura germánica hay varias grandes versiones del héroe fanfarrón, haragán, vagabundo y depravado. Knut Hamsun, maestro en estas figuras, ha empezado a ser aceptado hace poco. Pero también Eichendorff, que creó al *Taugenichts*, así como Hebel, que creó al *Zundelfrieder*, son otros maestros. ¿Cómo se las arreglan los personajes de Walser en el seno de esta sociedad? Y, ¿de dónde proceden todos ellos? Sabemos en efecto de dónde procede el personaje de Eichendorff: de los bosques y valles de la Alemania romántica. El de Hebel procede por su parte de la pequeña burguesía rebelde e ilustrada de las ciudades renanas, durante el paso del siglo XVIII al siglo XIX. Los personajes de Hamsun, a su vez, vienen del mundo primigenio de los fiordos noruegos, y son siempre personas que se vuelven malvadas presas como están de la añoranza. ¿Y los personajes de Walser? ¿Procederán por su parte de las montañas de Glarn? ¿O de los prados de Appenzell, en donde nació Walser? De ninguna manera. Los suyos proceden de la noche más negra, una veneciana (si se quiere), iluminada tan sólo por unos farolillos de esperanza; tienen todavía algún brillo en los ojos, pero están sin duda

trastornados y resultan tristes hasta echarse a llorar. A lo cual aún añadiremos que lo que lloran es prosa, pues el sollozo es, sin duda, la melodía propia de la charlatanería de Walser. Lo cual nos delata de dónde proceden esos personajes: vienen de la locura y de ningún otro sitio. Se trata en todo caso de personajes que llevan y que tienen tras de sí la locura; y por eso resultan de tan desgarradora, inhumana e impertérrita superficialidad. Si se quiere nombrar con muy pocas palabras lo dichoso e inquietante que hay en ellos, podría decirse: *todos están curados*. Aunque, por supuesto, tampoco conocemos el proceso de esa curación, a no ser que nos atrevamos con su *Blancanieves*[452], una de las obras más profundas de la literatura reciente, que bastaría para comprender por qué este escritor, aparentemente juguetón, era uno de los autores preferidos del riguroso Kafka.

Son historias insólitamente delicadas, como puede verlo todo el mundo. Pero no todo el mundo ve que lo que hay en ellas no es la tensión nerviosa propia de la vida decadente, sino el estado de ánimo ya puro y despierto propio de la vida del convaleciente. «Me horroriza la idea de triunfar en el mundo», dejó escrito Walser en abierta paráfrasis del schilleriano diálogo de Franz Moor[453]. Pero todos sus héroes comparten ese horror precisamente. Y, ¿por qué les sucede? Ni por asco al mundo, ni por resentimiento moral, ni tampoco por *páthos*, sino por razones epicúreas. Los héroes de Walser quieren, en efecto, disfrutar de sí mismos; y para eso tienen un talento que no resulta nada habitual. Y poseen también una nobleza que no es habitual en absoluto. Y además, para eso, a su vez detentan un derecho que no es tampoco habitual. Porque nadie disfruta más que el convaleciente. Todo lo orgiástico se le hace ajeno: el murmullo de su sangre renovada le llega desde arroyos, y la respiración más pura de los labios le viene de las cimas. Los personajes de Walser comparten esta infantil nobleza con los personajes de los cuentos, que también surgen de la noche y la locura, la locura del mito. Se acostumbra decir a este respecto que este despertar tuvo lugar en las religiones positivas. Si fue así, no se

dio en una forma muy sencilla y unívoca. Y ésta hay que buscarla en la gran confrontación profana con el mito acaecida en el cuento. Por supuesto que sus personajes no se parecen sin más a los de Walser. Todavía luchan para liberarse de sufrir. Y es que Walser comienza justamente donde los cuentos acaban. «Y si no han muerto, todavía viven». Walser muestra, en efecto, *cómo* viven. Sus libros, y acabaré como él empieza, se titulan siempre de este modo: *Historias, Artículos, Poemas, Pequeña prosa*, etc[454].

JULIEN GREEN[455]

«Nous qui sommes bornés en tout, comment le sommes-nous si peu lorsqu'il s'agit de souffrir?»[456]. Esta pregunta de Marivaux es una de esas brillantes formulaciones con las que a veces el desapego regala al espíritu. Pues la contemplación del sufrimiento no le fue más ajena a ninguna otra época que a la época de la Ilustración. Desde esta distancia formuló su pregunta Marivaux de manera tan honda y convincente. En cuanto a Julien Green, que situó estas palabras al frente de su novela *Adrienne Mesurât*[457], sin duda sabe de qué se trata, a saber, de la idea de pasión. Pero no solamente en esta novela, sino en realidad en toda su obra, en la que el sufrimiento es el tema dominante, o, mejor dicho, el único tema. Quien empiece a investigar de qué manera el sufrimiento puede llegar a ser el objeto exclusivo de un escritor pronto descubrirá que Julien Green tiene que estar muy lejos no sólo de la psicología analítica de Marivaux, sino de cualquier concepción psicológica respecto al ser humano. Quien desee estudiar al ser humano desde un punto de vista humano, humanista (se podría decir: desde el del lego), ha de exponerlo en su «plenitud»: sano, disfrutando, dominando. Pero al ingenio teológico siempre se le presenta el ser humano en la que es su mayor profundidad, justo en el momento de la *passio*. Por supuesto que teniendo en cuenta ese doble sentido formidable de la palabra latina: el cruce de sufrimiento y arrebato con el que la *passio* se convierte en un macizo histórico, la línea divisoria de las religiones. De tal altura inhóspita recibe su origen la obra turbadora y esquiva de Green. De ahí surgieron tanto el mito trágico como el mito católico, tanto aquella *passio* piadosa y pagana propia del rey Edipo, de Electra o de Ayax, como la misma *passio*

piadosa y cristiana de Jesús. En este punto de indiferencia, puerto de montaña de los mitos, se pone a describir el escritor la actual situación del ser humano persiguiendo las huellas de su *passio*.

El sufrimiento de la creatura es, en cuanto tal, atemporal. Pero no las pasiones de las que la *passio* se alimenta. Avaricia, ambición, pereza, orgullo…: cada uno de estos vicios va apareciendo en esta obra en personajes de honda agudeza alegórica; pero, sin embargo, lo que fustiga interiormente a estas personas no se encuentra incluido en el viejo canon cristiano de los pecados mortales. Y aun así, el que quiera describir, utilizando conceptos teológicos, el genio y la maldición propios de los vivos prontamente dará con este vicio reciente, moderno en sentido infernal, a saber, la impaciencia. Emily Fletcher, Adrienne Mesurât o Paul Guérett[458] son llamas de impaciencia en la corriente de aire del destino. ¿Quiere mostrarnos Green (así podríamos interpretar sus obras de modo apologético) lo que habría sido este linaje si no hubiera podido saciar esa impaciencia consuntiva con las velocidades siempre ingentes del movimiento, de la comunicación y del placer? ¿O más bien pretende conjurar esas peligrosas energías que al interior de este linaje corresponden a sus conquistas más osadas y orgullosas, y que están esperando la ocasión de acelerar aún más dicho ritmo, sumido en procesos destructivos de velocidad inimaginable? Pues, en efecto, la pasión (y es éste un motivo fundamental de la *passio*) no atenta tan sólo contra los mandamientos de Dios, sino también contra el orden natural. Y por eso despierta la totalidad de las fuerzas destructivas del cosmos. Lo que cae sobre la persona apasionada no viene a ser tanto el juicio divino, como la revuelta de la naturaleza contra quien rompe su paz y deforma su rostro, un castigo profano que queda consumado a través de ella misma; y uno, además, que es obra del azar. Así, en *Léviathan*, su libro más reciente y más maduro, Green consuma la destrucción de la persona que sufre de una manera que es menos interior y más aguda en la intriga. Con ello hace justicia al elemento exterior, exteriorísimo, por lo mismo por lo que Calderón, el gran maestro de

la pasión dramática, ha basado sus dramas siempre en el enredo más barroco, en el mecánico lance donde resplandece la fortuna. El azar es figura de la necesidad abandonada por Dios. Y por eso, en Green, el reprobado interior de la pasión se halla tan dominado por el exterior que la pasión ya no es sino el mero agente del azar en la creatura. La velocidad, que es parte de él, comunica desesperación a los destinos. Y, a su vez, la esperanza es el *ritardando* del destino. Los personajes de Green no están en condiciones de tener esperanza; no se toman tiempo. Están literalmente exasperados.

«Paciencia» es la palabra que resume todas las virtudes de este autor, siendo también todo lo que falta precisamente a sus personajes. El hombre que sabe tanto de todos esos furiosos los mira fijamente, manteniendo los ojos muy abiertos. Mientras su rostro posee la proporción y el pálido tono aceitunado propios del español, en la nobleza de su voz existe algo que parece oponerse a la locuacidad; y del mismo modo que ella, de puntillas, traza su movimiento la escritura con sus signos austeros, transparentes; se podría quizás hablar de letras que hubieran aprendido a renunciar. Pero lo más difícil es aquí ofrecer un concepto de la actitud infantil que se manifiesta en esta confesión: Green dijo en cierta ocasión que no era capaz de describir un acontecimiento, por sencillo que fuera, si lo había vivido. Nada le podría resultar más incomprensible a quien busque algún puente hacia el concepto habitual de la novela, esa mezcla absurda entre lo vivido y lo inventado. Green está más allá de esta dualidad vana y estéril. Jamás escribe nada que haya vivido, y es que su vivencia es escribir. Green no inventa nada, pues lo que él escribe no admite el menor margen de maniobra. Pero Green también dijo que nada le resultaba más difícil en el curso de su trabajo que una acción sencilla, el sencillo curso de la trama. Pues ésta no se puede por cierto inventar. Green escribe sin duda para seguir la vida de sus personajes tan lejos como puedan exigirlo las próximas páginas. Y, sin poderlo investigar cuando no escribe, al día siguiente continúa donde lo dejó. Se podría decir que el suyo es un procedimiento visionario, y que ahí

está el origen de esa claridad, demasiado severa y alucinatoria, con la que se mueven sus personajes. Pues la distancia de Green respecto al tipo habitual de novelista es el mismo abismo que hay entre hacer presente y describir.

En lo que hace a ese «hacer presente», hablaremos primero no del elemento mágico que parece haber en la expresión, sino de su elemento temporal, que al punto nos obliga a distinguir entre dos tipos de naturalismo; el de Zola, que describe las personas y las situaciones como sólo el contemporáneo pudo verlas, y este otro de Green, que nos las hace presentes como tales como nunca se habrían ofrecido a un contemporáneo. Pero ¿dónde lo hace? ¿En nuestra fantasía? Esto dice bien poco. Lo hace en nuestro espacio temporal, uno que es ajeno a esas personas y que por lo mismo las envuelve como la bóveda de unos años huecos en la cual el eco les devuelve su colección de gritos y susurros. Esta forma segunda del presente hace ser eterno lo que fue; y por eso mismo hacer presente es un acto de magia. Pero Green no describe a sus personajes, sino que, antes bien, nos los hace presentes en momentos precisos de destino. Es decir: sus personajes se comportan tal como si fueran apariciones. Así, Adrienne Mesurât, que se encuentra pegada a la ventana para mirar la villa de Maurecourt; como también el viejo Mesurât, que se atusa la barba; o bien Madame Legras, cuando se marcha con el collar de Adrienne: y es que cada uno de sus gestos sería así y no de otra manera si tuvieran que revivir estos instantes como ánimas benditas más allá de la tumba. En la desesperante estereotipia de todos los momentos verdaderamente de destino, los personajes de Green se le hacen presentes al lector como las figuras del infierno de Dante en la irrevocabilidad del Juicio Final. Pues justamente esta estereotipia es el signo mismo del estadio infernal, y, si consentimos en estudiarla a fondo, lo que normalmente se llama «destino» viene a revelarse de repente como la forma perfecta, despiadada, en que el azar manda. Como la forma más desesperante. Porque la perfecta desesperanza es la que se da en la perfección. Al igual que Pascal sólo veía en el

cielo estrellado, que es sin duda el modelo de la perfección matemática, el más vasto desierto del silencio eterno, ese gran analista y conocedor del destino que es este escritor advierte solamente, en la perfecta concatenación de los destinos que a su vez investiga, el desamparo de toda creatura.

El aura visionaria en que los personajes se encuentran es aquí cualquier cosa menos «configuración plástica y realista». A esta idea esquemática de visión le gusta normalmente apelar al sueño, a la evidencia y fuerza de las apariciones. Pero, supongamos un momento que una persona tiene una pesadilla y soporta una de esas imágenes terribles de las que los libros de este autor se encuentran repletos. ¿Qué hará al despertar? Encenderá la luz y respirará aliviada. La situación es del todo diferente para aquel que tiene una visión: por terrible que sea, el punto culminante del terror va a ser el despertar en todo caso. Y ello por cuanto el más acá es sin duda el sello de lo auténtico que cada visión lleva consigo, el más acá que encontramos de una vez, de una vez para siempre, conquistado y poblado por sus apariciones. Una sumersión y un despertar por fases: así hemos de imaginar sin duda alguna el trabajo propio de este autor; un temblor por miles de temores; cada uno de ellos un temor de parto. El entorno se muestra de este modo presa de una luz desagradable, con sombras desgarradas y profundas. Todo un «valle de lágrimas» se muestra a la persona que despierta. Y tal vez esto mismo signifique que, si ya hace algún tiempo que al ser humano no le quedan lágrimas, se va irrigando el mundo en torno suyo con el sudor o el rocío del sufrimiento. Así, en el emporio de una carbonería en cuyo interior se refugia Guéret tras superar un muro hay tres grandes montones de carbón. Y Green describe con toda precisión esas negras montañas que relucen a la luz de la Luna. Yo conocía esta descripción cuando de pronto le pregunté a Green si conocía el origen de sus obras. ¿Un carácter, una experiencia, o una idea? Green contestó así: «Puedo decirle, y además con toda exactitud, cuál es el origen de mi último libro. Un montón de carbón con el cual un día me topé». En efecto, todo se le

agrupa de repente en torno a esas imágenes que se encuentran dispuestas para siempre ante el aterrado contemplar propio de la persona que despierta. Esto se nos hace bien patente, sobre todo, al comienzo de sus obras. Así, el primero de los personajes con el que el lector entra en contacto en la totalidad de sus novelas es el protagonista, que está absorto: Guéret, que está mirando su reloj; Adrienne, mientras observa ensimismada los daguerrotipos de sus abuelos; Emily, contemplando el paisaje, ante su ventana. Se trata en cada caso del instante de una extraña ausencia del espíritu, de una banal sumersión en la cual el destino se presenta, incorporado en sus personajes, como si fuera una enfermedad. Así es como los ve él, como nosotros también nos vemos a nosotros mismos muchos años después en el recuerdo (que también es un despertar), en ocupaciones en las cuales no se observa nada consistente. Estos son los instantes para siempre. Green enlaza con ellos solamente. «Toujours, semblait-il, murmura la rivière, toute la vie de même, toute la vie». Es la canción propia de la vida de estas personas, a las que sus momentos de destino han de valer ya hasta el final. No conocen jamás el desarrollo. A no ser que queramos llamar así al hecho de que vayan cayendo de desgracia en desgracia, igual que un cuerpo que cae por una escalera no pasa por alto ningún escalón.

Los personajes de Green se van cayendo precisamente así, hasta morir. Y, con ello, en ellos se consuma la condena terrena de la *passio*: la destrucción del cuerpo y de la vida. La impotencia y el sueño; al fin, la muerte; una y otra vez en estas obras la respuesta del cuerpo se encuentra al final del sufrimiento. La cama, pues, para este novelista, es sin duda el lugar más adecuado para la creatura; es ya su trono. «Une passion par personne, cela suffit[459]»: eso basta; la pasión es también el vía crucis, y el sucederse de sus estaciones se encuentra en ella predeterminada. ¿Puede expresarse entonces esta regla? ¿Le concierne al presente ser humano? Los personajes de Green no son modernos. Rígidos como las máscaras de los trágicos, van agotándose en el *intérieur* de la

ciudad francesa provinciana. Sus ropas y su vida cotidiana aparecen marchitas y pasadas de moda, pero, en sus gestos, aún perviven los antiguos señores del dominio, viejos criminales y posesos. Entre la felpa y las tallas de madera aún residen en sus habitaciones los ancestros de sus personajes, como dentro de un tronco o de una caña. La completa fusión de lo anticuado con aquello que es su prehistoria, el trauma que produce la visión de los padres en su figura doble, desdoblada como fenómeno prehistórico e histórico, viene a ser el motivo permanente para este escritor. Del claroscuro en que yace el mundo surgen aquí las casas y las habitaciones donde vivían nuestros antepasados. En efecto, las tres grandes obras de Green tienen lugar en la misma casa, ya pertenezca a la señora Fletcher, al viejo Mesurât o a la Grosgeorges; también los viejos dramas de los trágicos tienen lugar ante el decorado de un mismo palacio, que ora puede ser de Agamenón, y ora de Creonte, o de Teseo. Vivir aquí es todavía un acontecimiento lleno de miedo y magia, algo que, tal vez, nunca haya sido más extremadamente consuntivo que bajo el manto de la vida civilizada y del pequeño mundo cristianoburgués. Con ello, la casa de los antepasados, que se encuentra en la doble tiniebla de lo apenas pasado y de lo inmemorial, queda iluminada durante unos segundos por los duros rayos del destino, por los cuales se vuelve transparente al igual que un cielo de tormenta; y así se convierte finalmente en una larga serie de cavernas, cámaras y galerías que se pierden en lo más remoto de lo humano. Sin duda que un pedazo de prehistoria se ha ido fundiendo, para cada generación, con las formas de vida que eran propias de las generaciones precedentes, y, por lo tanto, para los que hoy vivimos acarreando el medio y el final correspondientes al pasado siglo. Green no es el único en percibirlo. *Les enfants terribles* de Cocteau**[460]** es a su vez una expedición equipada con todos los medios técnicos a las profundidades submarinas en que se hunde el cuarto de los niños, por no hablar ahora de la obra de Proust, que se centra en el tiempo perdido y sus celdas, en las cuales, antaño, fuimos niños. Proust evoca en efecto la hora mágica

propia de la infancia, mientras que Green pone orden en nuestros terrores más antiguos. En el desalojado domicilio de la infancia va recogiendo, con el mayor cuidado, las huellas de la vida de nuestros padres. Y, de este modo, desde la montaña hecha de sufrimientos y de horrores que en su obra amontona, el insepulto cadáver de los padres nos va afectando tan profundamente como hace siglos afectaba el cuerpo al piadoso al que estigmatizaba.

KARL KRAUS[461]

Dedicado a Gustav Glück[462]

I
EL HOMBRE TOTAL

Qué ruidoso se vuelve todo
Worte in Versen II[463]

En un viejo grabado se muestra a un mensajero que, gritando y con los cabellos erizados, agitando entre sus manos una hoja llena de guerra y pestilencia, de asesinato y de dolor, de incendios y de hambre, va difundiendo las «últimas noticias». *Die Fackel* es este tipo de periódico: lleno de terremotos y traiciones, de venenos e incendios en el seno del *mundus intelligibilis*. El odio con que *Die Fackel* persigue al pululante linaje de los periodistas es, más que moral, un odio vital, como el que lanza un antepasado sobre un linaje de enanos degenerados. La propia expresión «opinión pública» produce horror a Kraus. Las opiniones son cosa privada, mientras que al ámbito público sólo le interesan los juicios. Este o juzga o no es nada. Pero el sentido de la opinión pública que la prensa crea consiste en un hacer al ámbito público incapaz de juzgar, sugerirle la actitud del irresponsable, del desinformado. En efecto, ¿qué son las más precisas informaciones de los diarios en comparación con la espeluznante exactitud con que *Die Fackel* expone los hechos jurídicos, lingüísticos y políticos? La opinión

pública no tiene por qué prestar atención a lo escrito en *Die Fackel*, pues las sangrientas noticias que da este «periódico» desafían sin duda a las sentencias que emite esa opinión. Y a nadie con más ímpetu que a la misma prensa.

Un odio como el que Kraus fue fulminando sobre los periodistas no puede derivarse solamente de lo que ellos hacen, por más reprobable que esto sea, sino que ha de tener otras razones en eso que ellos son, ya esté contrapuesto o emparentado con lo que Kraus mismo es. Y, de hecho, suceden ambas cosas. La primera frase de la más reciente definición de periodista dice que se trata de «una persona que se interesa poco por sí misma y por su existencia, como por la existencia de las cosas, y que sólo percibe dichas cosas en sus relaciones, sobre todo cada vez que éstas se encuentran unas con otras en acontecimientos; sólo en este momento el periodista nos empieza a dar señales de vida[464]». La frase nos ofrece el negativo de la imagen de Kraus. En efecto: ¿quién ha mostrado por sí mismo y por su propia existencia un interés mayor que él, que nunca se ha apartado de este tema? ¿Quién ha mostrado por la mera existencia de las cosas, y aun por su origen, interés más atento? ¿A quién le causa mayor desesperación la coincidencia del acontecimiento con la fecha, o con el testigo o con la cámara? Y aun, por último, Kraus ha reunido la totalidad de sus energías para la lucha contra las frases hechas, las cuales son expresión lingüística de la arbitrariedad con que la actualidad se va apoderando de las cosas mediante el periodismo.

La luz más clara sobre este aspecto de la lucha de Kraus contra la prensa la arroja el trabajo de su aliado Adolf Loos. Loos encontró a los que serían sus providenciales enemigos en los profesores de Artes y Oficios así como en los mismos arquitectos que, en el marco de los «Talleres Vieneses», buscaban una nueva industria artística. El arquitecto expuso sus consignas en sus combativos y abundantes artículos, consiguiendo darles formulación duradera en el titulado *Ornamentoj crimen*, que se publicó en el *Frankfurter Zeitung* en el año 1908. El brillante rayo que encendió dicho texto tomó un

extrañísimo camino, tan decisivo como zigzagueante. «Al leer las palabras con que Goethe[465] critica la manera en que los ignorantes, así como algunos entendidos en arte, palpan los grabados y relieves, comprendió que aquello que se debe tocar nunca puede ser una obra de arte, y comprendió que una obra de arte no se puede tocar en absoluto». Por lo tanto, el primer objetivo de Loos era separar la obra de arte decisivamente del objeto de uso, mientras que el primer objetivo de Kraus consistió en separar la información de la obra de arte en cuanto tal. De modo que el periodista sin escrúpulos es lo mismo en el fondo que el ornamentador. Kraus nunca se cansó de denunciar a Heine, en cuanto que éste había difuminado los límites entre el periodismo y la literatura, como más adelante criticaría a Nietzsche por traicionar el aforismo a la impresión. «Mi idea», dice Kraus, «es que Nietzsche añadió la psicología a la mezcolanza de elementos… de los disgregados estilos europeos del último medio siglo, y que sin duda el nuevo nivel del lenguaje creado por Nietzsche es el del ensayismo, como el periodismo es el de Heine». Ambas formas son síntomas de esa enfermedad que se ha vuelto crónica, respecto de la cual los puntos de vista sólo trazan la curva de la fiebre: la enfermedad de lo *inauténtico*. Del desenmascaramiento de ese cáncer surgió esta lucha en contra de la prensa. «¿Quién ha traído al mundo la disculpa de poder ser lo que no se es?»[466].

La respuesta está en las frases hechas. Pero se trata de un producto de la técnica. «El aparato periodístico requiere, al igual que una fábrica, trabajo y mercados. En determinados momentos del día (dos o tres veces en el caso de los grandes periódicos) es imprescindible proporcionar una determinada cantidad de trabajo a las máquinas. Y no con un material cualquiera: todo aquello que haya sucedido entre tanto en algún ámbito de la vida, de la política, de la economía, del arte, etc., tiene que haber sido elaborado periodísticamente[467]». O, como dice Kraus empleando una grandiosa abreviatura: «Debería ser muy ilustrativo sobre dicha técnica el hecho de que, aunque no pueda formar nuevas frases

hechas, siempre deja al espíritu de la humanidad en el estado de no poder prescindir de viejas frases hechas. En esta característica dualidad de una forma de vida transformada y otra que viene arrastrada, vive y crece hoy el mal del mundo». Con estas palabras, Kraus enlaza de golpe el nudo en que la técnica y las frases hechas han quedado reunidas. Por supuesto, sin duda, en su desatarse va siguiendo otro nudo: porque, para ella, el periodismo consiste en la expresión del cambio de funciones del lenguaje en el mundo del alto capitalismo. Así, la frase hecha, en el sentido que Kraus fue persiguiendo incesantemente, es la marca que hace al pensamiento comercializable, como el ornamento retórico lo vuelve valioso para coleccionistas. Pero, también por eso, la liberación del lenguaje se ha vuelto idéntica a la liberación de la frase hecha, a su radical transformación de impronta en instrumento de la producción. *Die Fackel* contiene modelos para ello, mas no su teoría; sus fórmulas son del tipo en que se ata, no del que desata. Así, el enredado entrecruzarse de cierto *pathos* bíblico con la fijación más testaruda en los aspectos repugnantes que eran propios de la vida vienesa viene a ser su camino para irse acercando a los fenómenos. En efecto, no basta con tomar al mundo por testigo respecto del mal comportamiento de cualquier camarero, sino que dicho mundo ha de sacar a los muertos de sus tumbas. Y con razón, sin duda, pues la opulencia mezquina y penetrante propia de los escándalos de café, como de los periódicos y de la sociedad vienesa, sólo es el modesto testimonio sobre un saber previo que de pronto, y más rápidamente de lo que se podía percibir, llegó a su auténtico objeto para, dos meses después del inicio de la guerra, llamarlo por su nombre en aquel discurso titulado *En esta gran época*, mediante el cual todos los demonios que habían poblado a este poseso entraron finalmente en la manada de su contemporaneidad más radical.

«En esta gran época que yo conocí cuando aún era pequeña; que volverá a ser pequeña si le queda tiempo; y a la que, como esa transformación no resulta posible en el ámbito del crecimiento orgánico, preferimos considerar una época gruesa y también

pesada; en esta época en la cual sucede lo que uno no podía imaginar y en la que tendrá que *suceder* lo que uno ya no puede *imaginar* (en tanto que eso no sucedería si uno lo pudiera imaginar); en esta época seria, que se ha reído hasta morir de la posibilidad de que pudiera llegar a ser seria; en esta época que, sorprendida por su carácter trágico, quiere distraerse y va buscando palabras una vez se ha atrapado a sí misma in *fraganti*; en esta época ruidosa en la que retumba la espantosa sinfonía de los actos que producen noticias, y de las noticias culpables de actos: aquí, en esta época, no esperen de mí palabras propias. Salvo éstas, que preservan al silencio de ser malentendido. Pues siento un respeto enorme por lo que es inmutable, por la subordinación del lenguaje a la desdicha. En los reinos de la pobreza de fantasía, donde el ser humano muere por hambre del alma sin advertir que su alma tiene hambre, donde las plumas se sumergen en sangre y las espadas en tinta, siempre hay que hacer lo que no se piensa, mas lo que sólo se piensa es indecible. No esperen de mí palabras propias. No soy capaz de decir una palabra nueva; pues en la habitación donde uno escribe es enorme el ruido, y por ahora no hay que concluir si el ruido procede de animales, de niños, o de morteros. Quien atribuye actos difama tanto a la palabra como al acto, y así es doblemente despreciable. Mas no falta la gente cuya profesión es hacer eso. Los que ahora no tienen nada que decir, porque el acto tiene la palabra, continúan hablando. Quien aún tenga algo que decir, que dé un paso al frente y que se calle[468]».

Todo cuanto Kraus ha escrito es así, en efecto, un silencio invertido, uno al que la tormenta de los acontecimientos se le introduce en su negro abrigo, y se lo levanta y da la vuelta a su forro chillón. Pero, a pesar de la diversidad de los motivos, cada uno de los acontecimientos parece haberse lanzado sobre él tan repentinamente como una ráfaga de viento. Entonces, un aparato bien preciso entra en acción para dominarlo: con la combinación de expresión oral y expresión escrita se explotan a fondo las posibilidades polémicas de cada situación. De qué cautelas se

rodea Kraus aquí puede deducirse claramente tanto de la alambrada de avisos que cerca cada número de *Die Fackel* como de las tajantes definiciones y reservas de los programas de sus lecturas públicas «de sus propios escritos». La trinidad constituida por el conglomerado *silencio-conocimiento-presencia de espíritu* constituye la figura del polemista Kraus. Su silencio es un dique ante el que el agua brillante de su conocimiento se va ensimismando de continuo. Su presencia de espíritu no admite preguntas, no está nunca dispuesta a corresponder a los principios con que alguien la confronte. Porque lo que ella intenta es desmontar la situación, descubrir la pregunta verdadera que ésta contiene y entregársela luego a su rival, en vez de la respuesta. Si en Johann Peter Hebel[469] encontramos el aspecto constructivo y creador del tacto en su despliegue máximo, en Kraus nos encontramos, al contrario, con su aspecto destructivo y crítico. Porque, para ambos, el tacto es la presencia moral del espíritu (Stoessl nos dice: «convicción refinada en la dialéctica»)[470] y expresión de una convención desconocida que es más importante que la convención reconocida. Kraus vive en un mundo en el que la peor de las vilezas es dar un *faux pas*; y establece distinciones en lo monstruoso, porque su criterio no es el decoro burgués, que por encima de la línea de la canallada trivial pierde el aliento tan rápidamente que ya no es capaz de elaborar una concepción de la canallada mundial.

Kraus siempre ha conocido este criterio; por lo demás, para el tacto verdadero no existe otro. Se trata de un criterio teológico. Pues el tacto no es, como suelen decir los confundidos, el talento de dar a cada cual lo que le corresponde socialmente en cada situación. Bien al contrario, el tacto es la capacidad para tratar las situaciones sociales, sin nunca llegar a pasarlas por alto, como situaciones naturales o paradisíacas incluso, y así tratar no sólo al rey como si hubiera nacido con corona en la frente, sino también al lacayo como si éste fuera un Adán con librea. Hebel poseía esta nobleza en su actitud de sacerdote, mientras que Kraus la posee en la armadura. Y es que su concepto de creatura aún contiene la herencia teológica

de especulaciones que fueron válidas para toda Europa por última vez en el lejano siglo XVII. Pero, en el núcleo teológico de este concepto, tuvo lugar un cambio que lo ha convertido sin violencia en el credo humano y profano austríaco que hace de la entera Creación una iglesia en la que, ya sólo de vez en cuando, un leve olor a incienso nos recuerda al rito. Stifter[471] fue quizá quien formuló con precisión este credo, y su eco se sigue percibiendo siempre que Kraus se ocupa de animales, de plantas y de niños. Pues «el soplo del aire», como escribe Stifter[472], «el murmullo del agua, el crecimiento del trigo, el oleaje del mar, el verdecer de la tierra, el brillo del cielo y el resplandor de las estrellas: todo esto lo considero grande. La formidable tormenta, el incendiario rayo que destruye las casas, la tempestad que incrementa el oleaje, la montaña que vomita fuego, el terremoto que sepulta los países: todo esto no puedo considerarlo más grande que los fenómenos antes mencionados, sino más pequeño, porque sólo se trata de consecuencias de leyes que le son muy superiores… Como los seres humanos todavía eran niños y como su ojo espiritual aún no había sido tocado por la ciencia, fueron atrapados por lo más cercano y llamativo y arrastrados al miedo y, con él, a la admiración: mas cuando luego despertó su mente, cuando su mirada empezó a dirigirse a las conexiones, los fenómenos particulares pasaron a segundo plano frente a la ley, los prodigios desaparecieron y creció el asombro… Así como en la naturaleza las leyes generales operan de una manera incesante y silenciosa, y lo llamativo sólo es manifestación individual de esas leyes, la ley moral opera de manera vivificante y silenciosa mediante el trato infinito de unas y otras personas entre sí, con lo que los milagros del instante ya sólo son como pequeños rasgos de aquella fuerza general». Así, implícitamente, en sus famosas frases, lo sagrado ha dejado de pronto su lugar al concepto modesto, pero problemático, de ley. Mas esta naturaleza, característica de Stifter, y su mundo moral son suficientemente transparentes para no ser confundidos con los conceptos kantianos y hacerse así reconocibles en su núcleo como

creatura. Y todas esas tormentas y esos rayos, y esos terremotos y oleajes, desdeñosamente secularizados, han venido a ser recuperados por el hombre total para la Creación al convertirlos en su respuesta en el Juicio Final a la criminal existencia de los seres humanos. Pero el tiempo que media entre la Creación y el Juicio Final no es aquí una historia de la salvación, y no posee superación histórica. Pues del mismo modo que el paisaje de Austria llena enteramente la dichosa amplitud de la prosa de Stifter, para Kraus los negros años de su vida no son historia, sino naturaleza, un río condenado a serpentear por un paisaje infernal. Y ése es el paisaje en que cada día se talan un total de 50 000 árboles para producir 60 periódicos. Kraus nos presenta esa información bajo el título de su artículo *El final*[473]. Pues que en su lucha con la creatura la humanidad lleva todas las de perder es algo tan seguro para Kraus como evidente le resulta que la técnica, una vez que es utilizada en contra de la Creación, no respetará a su señor. Su derrotismo es de tipo supranacional y planetario, mientras que la historia es sólo para él el inmenso desierto que separa a su linaje de la Creación, del que la guerra mundial es el último acto. Pero Kraus va midiendo ese desierto como un desertor que se ha pasado al bando de la creatura. «Und nur das Tier, das Menschlichem erliegt, / ist Held des Lebens[474]»: el credo tradicionalista manifiesto en Stifter no tiene una versión más tenebrosa, heráldica.

Así, en nombre de la creatura, va acudiendo Kraus una y otra vez al animal y «al corazón de todos los corazones, al corazón del perro», para él auténtico modelo de las virtudes de la Creación, en el cual la lealtad, la pureza y el agradecimiento nos sonríen desde tiempos remotísimos. ¡Qué lamentable es que haya personas que se quieran poner en su lugar! Esos son los secuaces, que antes que reunirse en torno a su maestro prefieren reunirse con malas intenciones en torno al enemigo herido de muerte. Sin duda, no es el perro por azar el animal emblemático propio de este autor: el perro es el caso ideal del secuaz, que no es otra cosa que creatura servil. Y cuanto más infundada y personal sea esta adhesión, tanto

mejor. Kraus tiene razón al someterla a una prueba durísima. Mas si algo da expresión a lo infinitamente problemático de estas creaturas, es que se reclutan entre aquellas que Kraus hizo vivir espiritualmente, y entre aquellas que, en un solo acto, Kraus creó y al tiempo convenció. Mas su testimonio puede valer sólo para las creaturas que no pueden crearse.

Resulta muy lógico que el ser humano empobrecido y reducido propio de estos días, el contemporáneo, ya no esté en condiciones de exigir acceso al templo de la creatura sino en la más atrofiada de las formas, la del hombre privado. ¡Cuánta renuncia e ironía hay en la extraña lucha por los «nervios», por las últimas raicillas del vienés, en las que Kraus ha llegado a descubrir su tierra materna! «Kraus», escribe Robert Scheu[475], «descubrió un gran objeto que hasta entonces no había llamado la atención de ningún escritor, a saber, los derechos de los nervios. Averiguó, en efecto, que los nervios son tan dignos de una defensa entusiasta como la propiedad, la casa, el partido y la Constitución. Así se convirtió en el abogado de los nervios, entablando la lucha con las pequeñas molestias de la vida cotidiana; mas su objeto se le fue yendo de las manos y se convirtió en un problema de la vida privada al que hay que defender contra la policía, la prensa, la moral y los conceptos, e incluso contra las personas más cercanas. Descubrir a los enemigos de los nervios acabó siendo la profesión de Kraus». Aquí queda clara la peculiar alternancia entre teoría reaccionaria y praxis revolucionaria que en Kraus se hace presente por doquier. En efecto, defender la vida privada respecto de la moral y los conceptos en una sociedad que ha acometido el esclarecimiento político de la sexualidad y la familia, de la existencia económica y la existencia física, en una sociedad que se dispone a construir casas con paredes de cristal y terrazas que entran en las habitaciones —las cuales, por tanto, han dejado de ser habitaciones—: este proyecto habría sido sin duda el más reaccionario si la vida privada ya no fuera eso que, a diferencia de la vida burguesa, corresponde del modo más estricto a esta nueva transformación social; dicho en

pocas palabras: esa vida privada que se desmonta a sí misma, que se organiza a sí misma, de los pobres, como por ejemplo Peter Altenberg[476], un agitador (como lo es Adolf Loos) cuya protección es la causa de Kraus. Pues en esta lucha, y sólo en ella, es donde los secuaces nos sirven de algo, violando la anonimía en que el satírico intentó encerrar su vida privada, y lo único que les hace detenerse es esa firme determinación con la que el propio Kraus acude a la entrada para hacer los honores a la ruina en la que puede ser un «hombre privado», finalmente.

Con la misma determinación con la que Kraus sabe hacer de su vida cuestión pública en cuanto que la lucha se lo exige, siempre ha sido implacable al oponerse a la predicada distinción entre una crítica de carácter personal frente a una crítica objetiva, con cuya ayuda se desacreditan los ataques, siendo uno de los principales instrumentos de corrupción de nuestra vida literaria y política. Pues, en efecto, el hecho de que Kraus se base más en lo que las personas son que no en lo que hacen, y más en lo que dicen que en aquello que escriben, viene a ser el mismo presupuesto de su autoridad polémica, que, confiando en una armonía verdaderamente preestablecida, una armonía reconciliadora, sabe alzar, entero e intacto, el mundo espiritual propio de un autor (y con tanta más seguridad cuanto menos relevante sea) a partir de una sola frase, de una sola palabra, como de una sola entonación. Que lo personal y lo objetivo coinciden no sólo en el enemigo, sino en él mismo sobre todo, lo demuestra el hecho de que Kraus no defienda nunca una opinión. Pues la opinión es esa falsa subjetividad que se puede separar de la persona para ponerla en circulación ya en calidad de mercancía. Kraus nunca ha argumentado sin comprometerse con toda su persona, y de este modo encarna el misterio de la autoridad: jamás decepcionar. No hay otro final para la autoridad que no venga a ser éste: o morir o decepcionar. Pero no es atacada por lo que todos los demás han de evitar: la arbitrariedad, la incoherencia, la injusticia. Bien al contrario, sería muy decepcionante poder ver cómo llega la autoridad a sus sentencias (mediante la equidad, por

ejemplo, o, incluso, con la coherencia). «Para el hombre», dijo Kraus en cierta ocasión[477], «tener razón no es un asunto erótico, de modo que prefiere que otro tenga razón frente al propio estar equivocado». Kraus no consiguió acreditarse virilmente en esto; porque su vida quiere que, en el mejor de los casos, las ganas de tener razón de los demás se opongan firmes a su propio error, y es justamente entonces cuando Kraus tiene razón en aferrarse a él. «Muchos tendrán razón alguna vez. Pero será razón sobre el error mismo en el que yo estoy ahora[478]». Este es pues el lenguaje de la auténtica autoridad. Y el estudio de su actuación sólo puede tener un resultado: que la autoridad, cuando es auténtica, es tan brutalmente vinculante para sí misma como para los demás; que no se cansa de temblar ante sí misma (pero jamás ante los demás); que no deja de responder ante sí misma, y que esta responsabilidad nunca se basa en la constitución privada, en los límites del ser humano, sino en el asunto en cuestión, por más injusto que sea precisamente desde y a partir de lo privado.

Un rasgo de esta ilimitada autoridad ha sido siempre la unificación entre el poder legislativo y el mismo poder ejecutivo. Pero esta unificación no es más profunda en ningún otro lugar que en la «teoría del lenguaje». Y de ahí que ésta sea en Kraus la expresión más firme y decidida de su autoridad. Errando de incógnito, como Harun al Rashid[479], recorre Kraus durante la noche esas frases que imprimen los diarios y busca tras la rígida fachada de las frases hechas lo interior, descubriendo así en las orgías de esa «magia negra» la difamación y el martirio de las palabras: «¿Es la prensa pues un mensajero? No: ella es el acontecimiento. ¿Es la prensa un discurso? No, es la vida. Pues no sólo pretende que los verdaderos acontecimientos sean sus noticias de los acontecimientos, sino que produce esa inquietante identidad que hace que parezca que se relatan las acciones antes de que sean llevadas a cabo, como también produce muchas veces la posibilidad para esto mismo, produciendo en todo caso la fatal circunstancia de que los corresponsales de guerra no puedan ver lo

que está pasando, mientras que los guerreros se convierten a su modo también en reporteros. En este sentido, he de admitir que, durante toda mi vida, he sobrevalorado sin duda a la prensa. La prensa no es un siervo (¿cómo iba un siervo a reclamar y obtener tanto?), sino ya el acontecimiento. Así, una vez más, el instrumento se nos ha escapado de las manos. Pues hemos puesto al hombre que debe avisarnos de que hay un incendio, y que debería ocupar el lugar más bajo en el Estado, por encima del mundo, así como del incendio y de la casa, y aun por encima de los hechos y de nuestra misma fantasía[480]». Vemos la autoridad y la palabra contra la corrupción, contra la magia: así están repartidas en esta dura lucha las consignas. Mas no es ocioso elaborar una prognosis. Nadie, y Kraus el último, se podría entregar a la utopía de elaborar un periódico «objetivo», al absurdo de una presunta «transmisión imparcial de las noticias». El periódico es un instrumento del poder. Y su valor deriva del carácter propio del poder a quien sirve; el periódico es expresión de éste, y no sólo en lo que defiende, sino en la manera en que lo hace. Si el alto capitalismo no sólo degrada los fines del periódico, sino también sus medios, de aquel poder que lo derrote no habrá que esperar un nuevo florecer de humanidad total, paradisíaca, de la misma forma que no es esperable un renacimiento del lenguaje de Goethe o de Matthias Claudius[481]. Del poder dominante se distinguirá en que ponga fuera de circulación los ideales mismos que aquél degradó. Baste con esto para comprender que Kraus tenía poco que ganar o perder en esa lucha, y que, a su vez, *Die Fackel* debía iluminarlo sin cesar. Así, Kraus contrapone a esas sensaciones siempre iguales que la prensa diaria le presenta a su público la «noticia» eternamente nueva que hay que dar de la historia de la Creación: a saber, el lamento eternamente nuevo, incesante.

II
EL DEMONIO[482]

¿He dormido? Me estoy quedando dormido
Worte in Versen IV[483]

Tiene en Kraus causas profundas, y es el estigma de todo debate en torno a él, el que los argumentos apologéticos sean desacertados. La gran obra de Leopold Liegler surge de una actitud apologética para la cual presentar a Kraus como una «personalidad ética» constituye sin duda el primer objetivo[484]. Pero esto no puede salir bien. Pues el fondo oscuro del que se destaca la imagen de Kraus no es jamás la contemporaneidad, sino otro mundo más remoto, el de lo demoníaco. La luz del día de la Creación cae sobre él, y es así como sale de esta noche. Mas no en todas sus partes, y hay algunas que se hallan arraigadas en la noche más hondamente de cuanto se presume. Un ojo que no se pueda acomodar a ella nunca será capaz de percibir el contorno que es propio de esta figura, no captando las señales que Karl Kraus no se cansa de hacer y de emitir en su necesidad más acuciante de ser percibido. Pues, como en el cuento[485], el demonio ha hecho en Kraus de la vanidad expresión de su esencia. La soledad del demonio es su soledad exactamente cuando en una escondida y apartada colina se comporta por cierto como un loco: «Gracias a Dios, nadie sabe que me llamo Rúmpeles-Tíjeles». Como ese demonio bailarín, que nunca se calma, también en Kraus la reflexión excéntrica mantiene una continua rebelión. «Paciente de lo que eran sus talentos» le ha llamado con acierto Viertel[486]. Por cuanto, en efecto, sus aptitudes son enfermedades, y más allá de sus enfermedades verdaderas su vanidad lo convierte en un hipocondríaco.

Pero además, si Kraus no se refleja en sí mismo, se refleja en cambio en el rival, al que tiene a sus pies. Su ataque siempre ha sido el entrecruzamiento de una técnica de desenmascaramiento que utiliza medios avanzados con un arte de la autoexpresión que emplea los medios más arcaicos. Pero es que también en esta zona viene a manifestarse aquel demonio, a través de la ambigüedad: la autoexpresión y el desenmascaramiento se funden siempre en ella

en calidad de autodesenmascaramiento. Cuando Kraus nos dice: «El antisemitismo viene a ser aquel modo de pensar que tan sólo utiliza seriamente una décima parte de los reproches que el ingenio bursátil hace contra la que es su propia sangre[487]», nos presenta el esquema por el cual se organiza la propia relación de sus rivales con él. No hay ningún reproche contra Kraus, ninguna difamación de su persona, cuya formulación más legítima no se encuentre en sus propios escritos y, dentro de ellos aún, en los pasajes en que el autorreflejo se convierte en autoadmiración. Ningún precio en efecto es demasiado alto para Kraus a la hora de hacer hablar de sí mismo, y el éxito obtenido en ese cálculo le ha dado siempre la razón. Si el estilo es la capacidad para explayarse a lo largo y ancho del pensamiento lingüístico evitando caer en lo banal, por lo general suele obtenerlo esa fuerza cardíaca propia de los grandes pensamientos, esa que va impulsando la sangre lingüística por las venas en que fluye la sintaxis hasta alcanzar los miembros más lejanos. Y, aunque en Kraus estos pensamientos no se puedan velar ni por un instante, la fuerza cardíaca propia de su estilo es la imagen que él tiene de sí mismo, en el corazón de su interior, para exponerla en forma despiadada. Sí, por cierto, Kraus es vanidoso. Karin Michaelis ha descrito cómo Kraus iba recorriendo el espacio a saltitos para alzarse al estrado en una conferencia[488]. Y cuando Kraus hace un sacrificio en honor de su vanidad, no sería el demonio que sin duda es si, al final, no fuera siempre él mismo, con su vida y con su sufrimiento, lo que entrega con todas las heridas, como con todas las debilidades. Así surge su estilo, y con él el lector propio de *Die Fackel*; uno al cual incluso en el empleo de las partículas y las subordinadas, como hasta en el uso de las comas, se le estremecen los jirones mudos y las fibras nerviosas de su cuerpo, y hasta del hecho más seco y apartado pende un trozo de carne desollada. Y es que la idiosincrasia, como órgano crítico supremo, es la meta oculta de este autorreflejo y del estado infernal en que se encuentra; uno que, por cierto, solamente conocen los

escritores para los que cada acto de satisfacción es, al mismo tiempo, estación del martirio: o sea, Kraus y Kierkegaard.

«Tal vez yo sea», ha escrito Kraus[489], «el primer caso de un tipo de escritor que vive de forma teatral la escritura»; con ello le indica a su vanidad su lugar más legítimo: la mímica. Por cuanto, en efecto, el genio mímico, que imita en la glosa y despliega sus muecas en la polémica, viene a destacarse de modo solemne en las lecturas públicas de dramas cuyos autores ocupan, no por casualidad, una particular posición intermedia: Shakespeare y Nestroy, que eran a la vez escritores y actores; así como Offenbach, que era compositor y director de orquesta. Es como si el demonio de este hombre fuera buscando la atmósfera agitada propia de aquellos dramas, sacudida por los rayos de la improvisación, porque tan sólo ella le ofrece mil oportunidades para exhibirse bromeando, importunando, amenazando. La propia voz pone ahí a prueba la riqueza daimónica de sus personajes (en latín *persona* significa: eso a cuyo través pasa el sonido); mientras, en las puntas de los dedos, van creciendo los gestos de aquellas figuras que viven y residen en su voz. Pero lo mímico desempeña al mismo tiempo una función decisiva en relación con los objetos de su polémica: Kraus imita a su objeto para insertar con ello la palanca del odio en las más finas junturas de su misma actitud. De ese modo, este crítico pedante busca en las sílabas las larvas que han anidado en ellas; larvas de venalidad y charlatanería, como de infamia y de bondad, de puerilidad y de avaricia, de perfidia y glotonería. En efecto, el ataque a lo inauténtico, que es bastante más difícil que el ataque a lo malo, viene aquí a producirse de la manera más behaviorista. Las citas de *Die Fackel* son así más que pruebas, porque son el atrezo de los mímicos desenmascaramientos realizados por parte del que cita. Con ello, en este contexto queda claro que la crueldad del satírico va ligada del modo más estrecho a la humildad ambigua del intérprete, que, en el caso de una lectura pública, siempre se incrementa hasta el extremo. «Arrastrarse», así se denomina el nivel de la más baja adulación, y esto es por cierto aquello que hace

Kraus: porque lo hace para aniquilar. ¿Se ha convertido aquí la cortesía cabalmente en la mímica del odio, y, a su vez, el odio en la mímica de la cortesía? Sea como fuere, ambos han llegado hasta el nivel de una consumación que se podría calificar de china. La «tortura» de la que Kraus habla a menudo, y en alusiones tan oscuras, posee aquí su sede. Las protestas de Kraus contra las cartas, los materiales y la documentación, no son nunca otra cosa que la reacción de defensa de ese hombre al que quieren mezclar e implicar en un mar de complicidades. Y, justamente, eso que lo implica, mucho más que la acción o la omisión, es el lenguaje de sus semejantes. Su irrefrenable pasión por imitarlos es expresión de y lucha contra esa bien concreta implicación, y también es la causa y consecuencia de esa consciencia de culpa siempre alerta donde el demonio tiene su elemento.

La administración de los errores y de los puntos débiles de Kraus (más prodigiosa que la totalidad de sus talentos) se encuentra además organizada de una manera tan sutil y precisa que toda confirmación externa la quebranta. Sobre todo si resultara preciso presentar a este hombre como «modelo de un tipo humano armónico[490]», o, en su caso, también, como «filántropo» (por decirlo con un giro absurdo desde el punto de vista del estilo al igual que desde el pensamiento), de modo que quien escuche su «dureza con los oídos del alma» encontraría su causa misma ya en la compasión. Pero esta seguridad insobornable, enérgica al extremo, y defensiva no procede jamás de esa presunta mentalidad filantrópica o poética que sus seguidores le atribuyen. El derivar su odio del amor es tan banal como enteramente falso, pues resulta evidente que se trata de algo mucho más originario: una humanidad que sólo es transición de la maldad a la sofística y de la sofística a la maldad; una peculiar naturaleza que es la alta escuela de la misantropía, y una compasión que sólo vive entrecruzada ya con la venganza: «O hätte man mir nur die Wahl gelassen, / den Hund oder den Schlächter zu tranchieren, / ich hätt' gewählt!»[491]. Nada hay más absurdo que aquel intentar formar a Kraus a imagen y

semejanza de lo que ama. Con razón se ha opuesto pues al Kraus, «atemporal perturbador del mundo», a ese otro «eterno mejorador del mundo» al que la gente mira con cariño.

«Cuando la época alzó la mano contra sí misma, era Kraus esa mano», ha dicho Brecht. Muy poco está a la altura de esta idea, y seguro que no, en todo caso, las palabras de su amigo Adolf Loos: «Kraus se alza ante el umbral de una nueva época[492]». No se trata de eso en absoluto, pues donde Kraus se encuentra es ya, por cierto, en el umbral del Día del juicio. De la misma manera en la que vemos, en los altares barrocos, a los santos juntos y apretujados contra el marco, extendiendo sus manos temblorosas hacia las extremidades de los ángeles, los condenados y los redimidos, a Kraus la historia entera lo ciñe a las extremidades de una sola noticia local, a las de una sola frase hecha, de un anuncio tan sólo. Y ésta es la herencia que le llega a Kraus de los sermones de Abraham de Santa Clara[493]. De ahí esa cercanía que se invierte, esa particular inmediatez del instante no contemplativo y ese entrecruzarse que tan sólo le permite a su voluntad el entregarse a la expresión teórica, como la práctica a su conocimiento. Porque Kraus no es un genio histórico en el umbral de una nueva época, y si le da la espalda a lo creado, y ceja en su continuo lamentarse, es para acusar ante el Juicio.

No se entiende nada de este hombre mientras no se haya visto que para él todo (sin excepciones, el lenguaje y la cosa) se desarrolla por necesidad en la esfera misma del derecho. Su circense filología de diario va siguiendo las huellas del lenguaje tanto como las huellas del derecho. Y es que no se comprende lo que es la «teoría del lenguaje» de Kraus mientras no se ve en ella una aportación al orden del proceso lingüístico, mientras se viene a entender la palabra del otro en su boca tan sólo como *corpus delicti* y la propia palabra de Kraus, a su vez, en tanto que palabra juzgadora. Kraus no tiene sistema en absoluto, y así, en su caso, cada pensamiento viene a poseer su propia celda. Por más que, de pronto, y sin causa aparente, cada celda pueda convertirse,

repentinamente, en una sala, en la sala de ese tribunal en la que el lenguaje es presidente. Por lo demás, se ha dicho que Kraus tuvo que «sojuzgar su judaísmo» para recorrer aquel «camino que va del judaísmo a la libertad[494]»; afirmación que queda refutada al punto por el hecho de que también para él van juntos la justicia y el lenguaje. No hay duda al respecto; el venerar la imagen de la justicia divina justamente en tanto que lenguaje (en la lengua alemana en cuanto tal) es el salto mortal, y bien judío, con el que Kraus intenta quebrantar el hechizo del demonio. Porque éste es el último oficio que practica este celota: emprender el proceso contra el orden jurídico completo. Y no con irritación pequeñoburguesa contra la esclavización del «individuo libre» por las «fórmulas muertas». Mucho menos aún con la actitud de esos radicales que atacan irritados un artículo incluido en una ley, sin haber estudiado el sistema judicial ni un solo instante. Kraus acusa al derecho en su sustancia, pero no en sus efectos. Y la acusación es, en su caso, la traición del derecho a la justicia. O mejor, del concepto a la palabra gracias a la cual puede vivir: asesinato de la fantasía, muerta por falta de una sola letra y a la que Kraus le canta en su *Elegía a la muerte de un sonido* el lamento más conmovedor[495]. Pues por encima de la administración de la justicia se ha de situar la ortografía, y a la primera le va a ir muy mal si la segunda choca con problemas. También aquí se encuentra con la prensa, un lugar que es incluso donde le gusta citar a sus fantasmas. Kraus conoce el derecho como pocos. Pero, si lo invoca, es solamente por cuanto su demonio se siente estimulado y atraído por el abismo que el derecho representa. Por ese abismo que Kraus estudia con entera precisión, donde espíritu y sexo se reúnen, en el proceso sufrido por delinquir contra la moral, y que él mismo ha descrito pronunciando estas célebres palabras: «Un proceso por delitos contra la moral es el desarrollo más consciente de una inmoralidad individual hacia una de alcance general, de cuyo oscuro fondo se destaca, bien luminosamente, la culpa acreditada al acusado[496]».

Así, espíritu y sexo se vienen a mover en esta esfera con una solidaridad característica cuya ley es lo ambiguo. La obsesión por el sexo demoníaco es el yo que disfruta seducido por esas dulces imágenes de mujer «que la amarga Tierra no conoce[497]». Y lo mismo viene a suceder con la figura autosuficiente y sin amor propia del espíritu poseído: a saber, con el chiste. Pero ninguno alcanzará su meta: ni el yo alcanza a la mujer ni tampoco el chiste a la palabra. Lo disgregador ya habrá ocupado el lugar asignado a lo que engendra, como lo estridente a lo secreto; y ambos intercambian sus matices más sugerentes y reveladores: en el chiste triunfa así el deseo, y en el onanismo la agudeza. Kraus se ha retratado incluso a sí mismo en la figura de un preso del demonio; en el pandemónium de la época él se ha reservado su lugar en el más desolado desierto de hielo, iluminado por el reflejo de llamas. Ahí es donde se encuentra, durante el último día de la humanidad, el «criticón» que ha descrito al pormenor los días anteriores. «He cargado sobre mí con la tragedia que se descompone en las escenas de la putrefacta humanidad, para que al fin la escuche aquel espíritu que se compadece de las víctimas, aun habiendo renunciado para siempre a la conexión con un oído humano. El intento pretende que perciba el tono fundamental de nuestra época y el eco de mi sangriento desvarío, que me sitúa a mí entre los culpables del ruido incesante que se escucha. ¡Que él lo acepte, como redención!»[498].

«Que me sitúa a mí entre los culpables»: puesto que esto recuerda francamente a los manifiestos de los intelectuales, que querían así hacer presente (aunque fuera mediante una autoinculpación) una época que sin duda parecía amenazar con alejarse de ellos, habrá que decir algo sobre este concreto sentimiento de culpa en el seno del cual la consciencia privada se encuentra ya con la consciencia histórica. Siempre conducirá a ese expresionismo del que se alimentó la madurez de la obra de Kraus, con raíces que iban reventando su propio suelo. Las palabras fundamentales al respecto nos resultan de sobra conocidas, ya que

Kraus las registra con escarnio: apelotonados, graduados y escarpados se componían frases, decorados y cuadros. También es innegable (los expresionistas hasta la proclamaban) la influencia de las miniaturas medievales sobre las formas de su imaginación. El que examine sus figuras (por ejemplo, las del Génesis de Viena)[499] verá algo enigmático no sólo en los ojos abiertos como platos, o en los pliegues insondables de sus ropas, sino sin más en toda la expresión. Como si se sintieran impulsadas por la necesidad imperiosa de caer, al hacer su camino atropellado se inclinan unas hacia otras. Esta «inclinación» de la que hablamos parece el afecto humano más profundo que impregna el mundo de estas miniaturas, como impregna también los manifiestos de esa concreta generación de escritores. Pero esto es tan sólo uno de los aspectos (el aspecto cóncavo) del hecho, la mirada hacia el rostro de dichas figuras. Completamente diferente le parece el fenómeno a quien se fija en sus espaldas. Estas se escalonan en los santos de las adoraciones, en los siervos de la escena de Getsemaní, en los testigos de la entrada en Jerusalén formando terrazas de cuellos humanos, de humanos hombros que, apelotonados como escarpados escalones, sin duda no conducen hacia arriba, en dirección al cielo, sino ya hacia abajo, e incluso directamente bajo tierra. Es imposible hallar una sola expresión para *su pathos* que no tenga eso en cuenta: esas espaldas resultan escalables al igual que un grupo de peñascos o como escalones tallados de forma grosera. Mas, sean cuales fueren las fuerzas que se hayan combatido en esta lucha de espíritus sobre dichos hombros, la experiencia que al acabar la guerra pudimos realizar de la condición de las masas abatidas permite que nombremos a una de ellas. Lo que al final le quedó al expresionismo, en el que un impulso originalmente humano se convirtió, casi por completo, en un impulso de moda, era la experiencia junto al nombre mismo de esa fuerza sin nombre ante la que las espaldas de los hombres se doblaron: a saber, la culpa. «No el hecho mismo de que una masa obediente sea puesta en peligro por una voluntad que ella desconoce, sino que lo sea por una culpa

que ella desconoce: eso es lo que la hace digna de nuestra compasión», escribió Kraus ya en 1912[500]. Kraus participa en ella como «criticón» para denunciarla, y la denuncia, al tiempo, participando en ella. Y para ir a su encuentro mediante el sacrificio, Kraus se arrojó un día entre los brazos de la Iglesia católica.

En esos incisivos minuetos que Kraus dedicó al *chassez-croisez* de Venus y Justitia, el *leitmotiv* (a saber, que el filisteo[501] nada sabe de amor) se encuentra ahí expuesto con agudeza e insistencia tales que solamente se puede comparar con la actitud correspondiente de la *décadence*, con la proclamación de *l'art pour l'art*. Pues, en efecto, «el arte por el arte», que la *décadence* aplica al amor mismo, ha ligado estrecha y firmemente el conocimiento a la técnica y el saber artesanal, habiendo hecho que la poesía tan sólo sobresalga en comparación con el folletín, como el amor en comparación con la lascivia. «La necesidad puede hacer de cualquier hombre un periodista, pero no de cualquier mujer una prostituta». Kraus viene a delatar en esta formulación el doble suelo de su ataque al periodismo, una lucha implacable que no desencadena sin duda el filántropo, el amigo ilustrado de los hombres y la naturaleza como tal, sino ya el literato, el artista, el *dandy*, que tiene por antepasado a Baudelaire. Pues sólo éste ha odiado como Kraus la saturación de sentido común y compromiso a que han llegado los intelectuales hasta abrigarse en el periodismo. Porque el periodismo es, en efecto, la traición a la literatura, así como al espíritu y al demonio. La cháchara es su auténtica sustancia, y cada suplemento cultural nos plantea de nuevo la cuestión siempre irresoluble de la proporción adecuada de fuerzas entre la estupidez y la maldad, cuya expresión él mismo es. En el fondo, se trata de la correspondencia más perfecta de estas formas de vida, de la vida bajo el signo del mero espíritu o bajo el de la mera sexualidad, cosa que fundamenta la solidaridad del literato con la puta, cuyo más claro testimonio es, de nuevo, la vida de Baudelaire. Así, Kraus puede entrecruzar las leyes de su oficio con las leyes del sexo, por ejemplo en *La muralla china*. El hombre, se

nos dice, «ha luchado mil veces con el otro, que tal vez no viva, pero cuya victoria sobre él es segura». No porque tenga mejores cualidades, sino porque es el otro, el posterior, el que viene a traerle a la mujer el placer de la serie y el que triunfará como el último. Pero consiguen apartarlo, cual si fuera un mal sueño, y pretenden ser siempre los primeros[502]. Si el lenguaje es una mujer (y esto lo leemos entre líneas), un instinto infalible aleja aquí al autor de quienes de inmediato se apresuran a ser los primeros en ese lenguaje; el cual diversifica el pensamiento mientras lo azuza con presentimientos en lugar de saciarlo con saber, y va enredando al autor en el odio, como en el desprecio y la maldad, que mantiene su ritmo y que busca el rodeo del epigonismo para dar fin al placer de la mujer con el último golpe que a Lulú le da Jack[503].

El literato vive bajo el signo de lo que es el mero espíritu, al igual que la prostituta vive bajo el signo de lo que es el sexo como tal. Y ese mismo demonio que echa a la prostituta a hacer la calle envía al escritor a los tribunales. De ahí que para Kraus, como para los grandes periodistas (Carrel, Paul-Louis Courier, Lassalle), su foro siempre hayan sido dichos tribunales. Evitarlos, y con ello sustraerse a la función auténtica y demoníaca propia del mero espíritu de ser en sí un perturbador, o, dicho de otro modo, dar la espalda a la puta: este doble fracaso define para Kraus al periodista. Robert Scheu ha visto así muy bien que para Kraus la prostitución era una forma natural, y en absoluto deformación social, del sexo femenino[504]. Y, sin embargo, es el entrecruzarse del comercio del sexo con el comercio de las mercancías lo que le da el carácter a la prostitución. Así que, si ésta es en sí misma un fenómeno natural, lo es tanto desde el lado natural de la economía (como fenómeno del comercio de mercancías) como desde el lado natural del sexo. «Verachtung der Prostitution? / Dirnen schlimmer ais Diebe? / Lernt: Liebe nimmt nicht nur Lohn, / Lohn gibt auch Liebe!»[505]. Esta ambigüedad característica (naturaleza doble en tanto que doble naturalidad) convierte a la prostitución en demoníaca. Pero sin duda Kraus «toma partido por la fuerza natural[506]». El hecho de que el

ámbito sociológico nunca le resultara transparente (ni al atacar a la prensa ni al defender a la prostitución) está relacionado intensamente con este apego a la naturaleza. El hecho de que lo digno de los hombres no se presente a Kraus como realización de la naturaleza liberada, de la naturaleza revolucionariamente transformada, sino como elemento de la naturaleza en cuanto tal, de una naturaleza arcaica y ahistórica en su ser primigenio siempre intacto, arroja reflejos inciertos e inquietantes sobre su idea de libertad y de humanidad. Una idea que nunca se ha escapado del ámbito que es propio de la culpa, ese mismo que Kraus ha recorrido de un polo al otro: del espíritu hasta el sexo.

Frente a esta realidad, que él ha sufrido de forma más sangrienta que ninguno, ese «espíritu puro» que siguen venerando los secuaces en la actuación de su maestro se revela en tanto que indigna quimera. Y, por eso mismo, de todos los motivos del desarrollo de Kraus ninguno viene a ser más importante que su permanente limitación y control. Su libro de control es, en efecto, el titulado *De noche*[507], pues la noche es el conmutador en el que el mero espíritu se transforma en mera sexualidad, la mera sexualidad en mero espíritu, y estas dos abstracciones, que son sin duda contrarias a la vida, se calman al reconocerse una a otra. «Trabajo igual de día que de noche, y así tengo mucho tiempo libre. Para preguntarle a un cuadro en la habitación qué es lo que opina del trabajo, para preguntarle al reloj si está cansado, y a la noche qué tal durmió[508]». Una ofrenda al demonio viene a ser esta clase de preguntas que le plantea Kraus mientras trabaja. Su noche no es la noche maternal, como no es tampoco la noche romántica; es la hora entre el sueño y la vigilia, es la guardia nocturna, el elemento intermedio propio de su triple soledad: la del café, donde Kraus se encuentra solo frente a su enemigo; la de su nocturna habitación, donde está solo frente a su demonio; y la de la sala de conferencias, donde está solo con su obra.

III
EL MONSTRUO

Ya cae la nieve
Worte in Versen III[509]

La sátira es la única forma que es adecuada en el caso del arte localista. Esto no es por cierto lo que querían decir los que calificaron a Kraus de mero «satírico vienés». Ellos más bien intentaban relegarlo a esta vía muerta, para incluir su obra en el depósito de los bienes literarios de consumo. De modo que el intento de presentar a Kraus como un satírico nos puede dar tanto la información más profunda sobre él como la más triste de las caricaturas. De ahí que Kraus siempre se haya preocupado en distinguir al satírico verdadero respecto de esos otros escritores que hacen del escarnio una profesión y no pretenden con sus invectivas ninguna otra cosa que hacer reír al público. Bien por el contrario, el gran satírico nunca ha tenido un suelo más firme bajo sus pies que en medio de un grupo que se dispone a subirse a unos tanques y a ponerse las máscaras antigás, en medio de una humanidad que se ha quedado sin lágrimas, pero no en cambio sin risa. La humanidad se apresta en él a sobrevivir a la civilización siempre que no haya más remedio, y se comunica con él precisamente en el misterio de la sátira, que consiste en devorar al enemigo, pues el satírico es sin duda la figura bajo la cual el antropófago es acogido por la civilización. No sin piedad recuerda el que es su propio origen, y por eso la propuesta de devorar seres humanos se ha convertido en una de sus ideas fijas, desde el proyecto de Swift sobre el uso alimenticio de los niños de las clases bajas hasta la propuesta de Léon Bloy de conceder a los caseros el derecho a emplear la carne de los inquilinos insolventes. Con estas ideas, los grandes satíricos han medido la humanidad de sus semejantes. «La humanidad, la cultura y la libertad son bienes tan valiosos que con sangre,

inteligencia y dignidad humanas se van pagando a un precio que nunca es demasiado alto»; así concluye Kraus la confrontación del antropófago con el conjunto de los derechos humanos[510]. Compárese tal confrontación con la de Marx en *La cuestión judía* para comprender que esta juguetona reacción hecha en el año 1909 (la reacción contra el clásico ideal de humanidad) sin duda habría de convertirse, a la primera ocasión, en la declaración real del humanismo. Por supuesto que habría habido que entender al pie de la letra y desde el primer número los textos de *Die Fackel* para ver que esta literatura esteticista estaba destinada a convertirse en la prosa política de 1930 sin sacrificar uno solo de sus motivos ni ganar tampoco ninguno. Esto se lo debe a su compañera, la prensa, que acabó con la humanidad. Kraus alude a esto justamente con las siguientes palabras: «Los derechos humanos son el frágil juguete de los adultos, con el cual todos quieren jugar y que por eso no dejan que les quiten[511]». De este modo, la delimitación entre lo privado y lo público, que en 1789 proclamaba la libertad, se ha convertido hoy en un sarcasmo. Pues mediante el periódico, como dice Kierkegaard, «la distinción entre lo público y lo privado es relevada por una verborrea que es privada-pública».

Hacer que las zonas pública y privada, demoníacamente mezcladas en la verborrea, puedan confrontarse dialécticamente y permitir el triunfo de la humanidad real, es el sentido mismo de la opereta que Kraus ha descubierto y que halló justamente su expresión más intensa en la obra de Offenbach. Porque, al igual que la verborrea sella la esclavización del lenguaje por la estupidez, la opereta sella a su manera la transfiguración de la estupidez a manos de la música. Que pueda desconocerse la belleza de la estupidez femenina es cosa que siempre ha sido para Kraus la mayor de las ignorancias, pues ante esa belleza deslumbrante se evaporan las quimeras del progreso. Y, del mismo modo, en la opereta de Offenbach, la trinidad burguesa de lo verdadero, lo bello y lo bueno se nos presenta en una forma nueva, igual que un número con acompañamiento musical sobre el altivo trapecio de la

idiotez. El disparate es sin duda verdadero, la estupidez es bella, la debilidad es buena. Este es el secreto que subyace en Offenbach: cómo en medio del disparate que constituye la disciplina pública (ya sea la de los diez mil que están arriba, la de una pista de baile o la del Estado militar) el sentido profundo de la indisciplina privada abre unos ojos soñadores. Y así, lo que, en tanto que lenguaje, habría sido sin duda rigor judicial, resignación y violencia divisoria, se reconvierte ahí, en tanto que música, en astucia y medio de evasiva, en objeción y en aplazamiento. ¿La música como guardiana del orden moral? ¿La música como policía de un mundo desenfrenado de alegrías? Pues, sin duda, tal es el resplandor que, en cuanto se habla de Lo *vie parisienne*[512], se va derramando por los viejos salones de baile parisinos, sobre la *Grande Chaumière* y la *Clôserie des Lilas*. «Ahí, la inimitable doblez de dicha música, que lo dice todo al mismo tiempo con signo positivo y negativo, que traiciona el idilio en la parodia, como la burla en la poesía; la opulencia de esas figuras de barro bien dispuestas a todo, que unen en su seno dolor y placer: éste es el talento que aquí se despliega con la mayor pureza y calidad[513]». La anarquía, que es el único orden moral del mundo, porque es también el único orden humano del mundo, se convierte de hecho en la auténtica música de estas operetas. Y así también la voz de Kraus dice, más que canta, esta leve música interior. Incisivamente va atacando las cumbres de la idiotez charlatana, cuando resuena, estremecedora, desde el abismo mismo de lo absurdo, o murmura, en la carta de Frascata, como el viento en la chimenea, un réquiem por la generación de nuestros abuelos. La obra de Offenbach padece sin duda una crisis mortal. Se contrae y se desprende de todo lo superfluo, atraviesa el espacio peligroso de nuestra existencia, y reaparece a salvo, más real que antes. Pues allí donde esta veleidosa voz se vuelve un momento perceptible, los rayos de los anuncios luminosos y el estruendo del *Métro* van atravesando el París de los ómnibus y las farolas de gas. Mas la obra le devuelve todo esto, pues, por unos instantes, viene a transformarse en un telón, y con los gestos salvajes de vendedor

callejero, que acompañan todas sus exposiciones, Kraus descorre el telón y deja ver el interior de su gabinete, colmado de horrores. Ahí están todos: Schober, Bekessy, Kerr[514] y los otros números, que ya no son enemigos, sino más bien rarezas, herencias de aquel mundo de Nestroyy de Offenbach, antiquísimos y rarísimos penates de los trogloditas, sanguinarios lares de la estupidez prehistórica. Y es que, cuando expone, Kraus no habla de Offenbach, ni tampoco de Nestroy: ellos son los que hablan desde él. Y, de vez en cuando, lanza una mirada fulminante, una medio brillante, medio obtusa, a la masa que tiene ya ante sí; la invita a la maldita boda con las máscaras en las que ella no se reconoce, e incluso se arroga ya por última vez el privilegio siempre maligno de la ambigüedad.

Aquí sale a la luz el verdadero rostro, o mejor, la verdadera máscara del satírico. Y es la misma máscara de Timón, el misántropo. «Shakespeare lo supo todo de antemano[515]». Sin duda que es así, y, sobre todo, se supo a sí mismo. Shakespeare dibuja figuras inhumanas, y Timón (que es la más inhumana de todas) nos dice de este modo: la naturaleza crearía un ser así queriendo crear aquello que corresponde a un mundo que ha creado seres como vosotros, algo que, sin duda, estaría a su altura. Timón es ese ser, y también Kraus. Ninguno de ellos quiere en adelante tener jamás nada que ver con los seres humanos. «Thierfehd está aquí: cosa que nos dispensa de ser humanos[516]»; Kraus está desafiando a la humanidad de este modo desde un pueblo perdido de los Alpes, y Timón quiere que junto a su tumba tan sólo llore el mar. Al igual que los versos de Timón, la poesía de Kraus se encuentra tras los dos puntos de la *dramatis persona*, es decir, del papel. Un bufón, un Galibán o un Timón, ni más inteligente, ni más digno ni mejor, pero uno que es su propio Shakespeare. Habría que ver en Shakespeare el origen de todas las figuras que rodean a Kraus. Y él viene a ser siempre su modelo, ya esté hablando con Weininger sobre el hombre, con Altenberg sobre la mujer, con Wedekind sobre el teatro, con Loos sobre la comida, con Else Lasker-Schüler sobre los judíos o con Theodor Haecker sobre los

cristianos. La fuerza del demonio termina en este reino, y lo interhumano o infrahumano que hay en él es superado por algo en verdad inhumano. Kraus mismo lo ha indicado con estas palabras: «En mí se reúne una gran capacidad para la psicología con una aún mayor para dejar de lado lo psicológico[517]». Es lo inhumano del actor lo que reclama Kraus con estas palabras; lo dijimos antes: lo antropófago. Pues, con cada papel, el actor se asimila un ser humano, y, así, en los discursos barrocos de Shakespeare (cuando el antropófago se desenmascara como buena persona, al igual que el héroe como actor; y cuando Timón hace de rico, y Hamlet de loco) es como si sus labios estuvieran empapados de sangre. Así escribió Kraus, siguiendo el modelo shakespeareano, esos papeles para chupar sangre. La insistencia de sus convicciones es la insistencia en un papel, con su estereotipo y sus coletillas. Sus vivencias no son otra cosa que eso: coletillas. Por eso insiste en ellas y exige que existan, al modo de un actor que no perdona a ese compañero que no da bien la entrada.

La lectura pública de Offenbach, como la lectura de los cuplés de Nestroy, no recurre a medios musicales. Pues aquí la palabra nunca abdica en favor del instrumento; pero al ir alejando más y más sus límites, acaba por despotenciarse de sí misma, disuelta en mera voz creatural: un susurro que guarda la misma relación con la palabra que la de la sonrisa con el chiste es el sanctasanctórum de este arte del hablar en público. Y es en tal sonrisa, en tal susurro, donde, de igual modo que en el lago de un cráter el mundo se refleja pacíficamente entre peñas y escorias gigantescas, irrumpe esa profunda complicidad respecto a sus oyentes (que también le une a sus modelos) a la que Kraus nunca ha dado espacio en la palabra. Su servicio a ella nunca le permite compromisos. Pero en cuanto se da la vuelta la palabra, Kraus se muestra dispuesto a hacer algunos. Entonces se nos vuelve perceptible el encanto atormentador e inagotable de estas lecturas: ver destruirse la separación entre los espíritus ajenos y los espíritus emparentados, e irse formando la masa homogénea de falsos amigos que suele dominar en estos

actos. Kraus comparece ante un mundo de enemigos y pretende obligarlo a que le amen, pero sólo le obliga a ser hipócrita. Su indefensión frente a esto tiene mucho que ver con el diletantismo subversivo de, muy especialmente, las lecturas de Offenbach. Kraus impone en ellas a la música límites más estrechos de lo que los manifiestos de la escuela de George nunca se atrevieron a soñar. Naturalmente, ello no elimina la radical contraposición de los gestos lingüísticos de ambos. Más bien, lo que se da es la conexión más precisa entre las razones que permiten a Kraus acceder a ambos polos de la expresión lingüística (el depotenciado del susurro y el armado del *páthos*) y aquellas que impiden a su santificación de la palabra el adoptar las formas del culto georguiano del lenguaje. Para ese subir y bajar cósmico que, de acuerdo con George, «diviniza al cuerpo y corporeiza al tiempo al Dios[518]», el lenguaje es tan sólo la escala de Jacob con diez mil peldaños de palabras. Mas, por el contrario, el lenguaje de Kraus ya se ha desprendido por completo de momentos hieráticos. El suyo no es un medio ni para ver ni para dominar. Con la certeza judía de que el lenguaje es, como tal, el escenario mismo de la santificación del nombre, se enfrenta a la teúrgia que le otorga «cuerpo a la palabra». Ya muy tarde, y con resolución que maduró en años de silencio, se enfrentó Kraus a su gran competidor, cuya obra había surgido por cierto al mismo tiempo que la suya, con el cambio de siglo. Porque, en efecto, el primer libro publicado por George y el primer número de *Die Fackel* son del mismo año, precisamente el 1899. Y no fue hasta 1929, en la retrospectiva *Treinta años después*, cuando Kraus decidió convocar a George. Así, a Kraus, el desafiante, se enfrenta George, el ensalzado,

> der in dem Tempel wohnt, woraus es nie
> zu treiben gait die Handler und die Wechsler,
> nicht Pharisaer und die Schriftgelehrten,
> die drum den Ort umlagern und beschreiben.
> Profanum vulgus lobt sich den Entsager,

der nie ihm sagte, was zu bassen sei.
Und der das Ziel noch vor dem Weg gefunden,
er kam vom Ursprung nicht[519].

«Tú procedes y vienes del origen: el cual es la meta»; tales son el consuelo y la promesa que le da Dios al «hombre moribundo[520]». Kraus alude aquí a esto, como Viertel también cuando llama al mundo (siguiendo así a Kraus) «el extravío, el descamino y el rodeo para regresar al paraíso[521]». «Y así», prosigue Viertel en el mismo pasaje relevante del libro sobre Kraus, «intento interpretar el desarrollo de tan concreto y singular talento: el intelecto, como descamino que conduce de vuelta, nuevamente, a la inmediatez… La publicidad, como extravío que conduce de vuelta hasta el lenguaje. Y la sátira, al modo de un rodeo que conduce de vuelta hacia el poema». Este «origen» (que es sello de autenticidad de los fenómenos) es objeto de un descubrimiento que se conecta, en particular, con el modo del reconocimiento. En lo que respecta a este reconocimiento filosófico en la obra de Kraus, su escenario es la poesía, y su lenguaje es la rima: «Palabra que nunca miente en el origen[522]», y que tiene su origen, precisamente, al final del verso, al igual que la bienaventuranza alcanza el final mismo de los días. Y la rima son dos angelotes que entierran, risueños, al demonio. Y es que la rima correspondió al origen por cuanto vino al mundo como híbrido del espíritu y el sexo. Su espada y su escudo (que son concepto y culpa) se han caído, y se han convertido ya en emblemas a los pies del ángel que lo mata. Es un ángel poético, marcial, que sujeta el florete entre las manos, como el que conocía Baudelaire, «s'exerçant seul à sa fantasque escrime»,

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[523].

Mas también es un ángel desbocado, «a la caza aquí de una metáfora que ahora acaba de doblar la esquina, ensamblando allí

unas palabras, pervirtiendo algunas frases hechas, enamorado de las semejanzas, abusando felizmente del quiasmo, buscándose aventuras incesantes, con el placer y el tormento de acabar, impaciente y vacilante siempre[524]». Así se expresa, al fin, en su pureza, el momento hedonista de esta obra en esa relación particular melancólico-fantástica con la vida en la que Kraus, desde la tradición vienesa de Raimund y de Girardi[525], elabora una concepción de la felicidad tan sensorial como resignada. Esto hay que tenerlo bien presente a efectos de captar la necesidad a partir de la cual se opuso Kraus a lo danzarín que había en Nietzsche, por no hablar de la rabia con que el monstruo —o, dicho de otro modo, el aún-no-hombre— debía dirigirse al superhombre.

A través de la rima comprende al fin el niño que ha llegado hasta la cresta misma del lenguaje, donde escucha, en su origen, el murmullo de todas las fuentes. Ahí arriba está en casa por fin la creatura, que, tras haber enmudecido en el animal y haber mentido en la ramera, viene a hablar en el niño. «Un buen cerebro tiene que ser capaz de imaginarse cada fiebre de la infancia con todos sus síntomas para lograr que suba la temperatura[526]»: con frases como ésta, Kraus va más allá de lo que parece. En todo caso, él mismo ya ha realizado la exigencia, hasta el punto de que el niño nunca está ante él como un objeto, sino (a la luz de su propia infancia) como ese enemigo de la educación al cual educa dicha enemistad, en ningún caso el educador. «Lo que hay que eliminar no es la vara, sino al maestro que la emplea mal[527]». Kraus no quiere ser así otra cosa que el que mejor emplea dicha vara. Su compasión, su filantropía, tienen como límite la vara cuya víctima él fue en la misma clase donde sus buenos poemas se gestaron.

«Yo no soy sino uno de los epígonos[528]»: Kraus lo es de los viejos manuales. La *bendición de la mesa del niño alemán, La espada de Sigfrido, La tumba de Busento, La visita del emperador Carlos a la escuela*: éstos fueron por cierto los modelos de Kraus, transformados en este alumno atento que tan bien se los aprendía. Así, *Los corceles de Gravelotte* se convirtió en el poema *La paz*

perpetua, e incluso sus poemas de odio más ardientes se inflamaron en *Fuego en el bosque* de Hölty, que era el que reinaba en nuestros libros de texto. Y si al llegar el día del Juicio no sólo vinieran a abrirse las tumbas, sino también los viejos manuales, con la melodía titulada *Húsares, ¿a qué tocan las trompetas?* veremos cómo se alza desde ellas el verdadero Pegaso de los niños, y este incomparable poetastro, una momia arrugada, un muñeco de tela o quizá de marfil amarillento, irá pasando, muerto, colgado bien reseco sobre el mohoso estribo de su caballo, y el sable de doble filo que blandirá entre sus manos, brillante y reluciente como sus rimas y tan cortante como el primer día, atravesará las hojas de los periódicos, y flores de estilo cubrirán el suelo[529].

Nunca se ha separado más rigurosamente el lenguaje respecto del espíritu, nunca se ha ligado más íntimamente el lenguaje en cambio con el eros, que en el seno de esta idea de Kraus: «Cuanto más de cerca miras una palabra, tanto más de lejos te está mirando ella[530]». Esto sí que es por cierto un amor platónico al lenguaje. La cercanía de la que la palabra no puede escapar sin duda es la rima. Y con ello se vuelve perceptible la relación erótica primordial entre cercanía y lejanía en el lenguaje de Kraus: como rima y nombre. Como rima se alza ahí el lenguaje a partir del mundo creatural; como nombre lo hace ir ascendiendo a la totalidad de las creaturas. En el poema *Los abandonados*, la compenetración entre lenguaje y eros, tal como Kraus la experimentó, se expresa con una grandeza insensible que nos recuerda a los epigramas griegos y a los dibujos de las ánforas. Los abandonados lo están unos por otros. Pero, y esto es su gran consuelo, lo están también unos con otros. Se detienen por ello en el umbral, justo entre «muere» y «resucita». Y, con la cabeza girada hacia atrás, vemos al placer que se despide «de manera inaudita», eternamente[531]; entonces, apartada ya de él, silenciosa, el alma entra «de modo insólito» en el extranjero[532]. Abandonados así uno con otro están placer y alma, pero también están lenguaje y eros, la rima y el nombre. «A los abandonados» se dedica el quinto volumen de *Palabras en versos*[533], pero solamente

les alcanza la dedicatoria, que no es otra cosa que la confesión de un amor platónico que no expía en lo amado su deseo, sino que lo posee por medio del nombre y en él lo mima. Este obseso del yo no conoce otra autoenajenación que el agradecimiento. Su amor no es posesión, sino que consiste en gratitud. Gratitud y, como tal, dedicatoria; pues agradecer significa dar nombre a los sentimientos. Cómo la amada se aleja y resplandece, cómo su luz y su pequeñez sin duda se establecen en el nombre, viene a ser la única experiencia amorosa que se identifica en *Palabras en versos*. Y, por eso, «Leicht, ohne Frau zu leben. / Schwer, ohne Frau gelebt zu haben[534]».

A partir del círculo del nombre, y sólo a partir de él, queda claro sin duda el procedimiento polémico de Kraus, a saber: citar. Citar una palabra significa: llamarla por su nombre. Y, de este modo, la prestación de Kraus en su máximo nivel se agota en hacer citable hasta el periódico. Lo traslada a su espacio, y de repente la frase hecha tiene que darse cuenta de que en las profundidades de los diarios no se encuentra segura ante el empuje de la voz, que ya desciende sobre las alas que abre la palabra para al fin sacarla de su noche. ¡Qué hermoso el momento en que la voz no se acerca para castigar, sino para salvar, tal como sucede sobre las alas de Shakespeare[535] a ese verso en el cual ante Arrás un soldado va escribiendo una carta en la que cuenta que a primera hora de la mañana comenzó de pronto a cantar una alondra en el último árbol destruido por los cañones, precisamente ante su trinchera. Un solo verso, que ni siquiera es suyo, le es bastante a Kraus para bajar como salvador hasta este infierno, una sola cursiva: «Era un ruiseñor y no una alondra el que estaba cantando en el *granado*[536]». En la cita castigadora y salvadora, el lenguaje se revela de repente en calidad de padre de la justicia. La cita invoca en el nombre a la palabra, la saca como tal de su contexto, y, de este modo, la devuelve a su origen. La palabra no suena mal en el ensamble de un nuevo texto. En tanto que rima, reúne en su aura lo que era semejante; pero, en tanto que nombre, se encuentra sola y

sin expresión. Ante el lenguaje, ambos reinos (destrucción y origen) quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita. Y esto porque en la cita se refleja el que es el lenguaje de los ángeles, en el cual todas las palabras, sacadas del idílico contexto del sentido, se han convertido en lemas en el libro de la Creación.

Así, desde sus polos (el humanismo clásico y el humanismo real), la cita va abarcando en este autor toda la extensión de su cultura. Por ello, sin nombrarlo, encontramos a Schiller junto a Shakespeare: «Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen / Zahlen mit dem, was sie tun, edle mit dem, was sie sind[537]». Este dístico clásico localiza en su entrecruzamiento de nobleza feudal y cosmopolitismo ese punto utópico de fuga que resultaba propio del humanismo de Weimar, y que Stifter fue el último en fijar. Pero lo decisivo para Kraus es la más completa exactitud al trasladar el origen a este punto de fuga. Su programa consiste en hacer retroceder la situación burgués-capitalista a un estado en el que, hasta entonces, no se ha encontrado nunca. Pero Kraus, además, es sin duda el último burgués que aún pretende valer desde el ser, y el expresionismo se convirtió en su destino porque aquí esa actitud se debió acreditar por vez primera ante el fenómeno de la revolución. El hecho mismo de que el expresionismo le intentara hacer por fin justicia no mediante la acción, sino en el ser, le condujo a sus aglomeraciones, como también a sus escarpaduras. De ahí que el expresionismo acabara siendo el último asilo histórico de la personalidad. La culpa que lo doblegó y la pureza que proclamó forman parte, en efecto, del fantasma del ser humano apolítico o «natural», que aparece al final de esa regresión y que fue, en su momento, desenmascarado por Marx. «El ser humano, en cuanto miembro de la sociedad burguesa», escribe Marx[538], «el ser humano apolítico, aparece necesariamente como el ser humano natural… La revolución política disuelve la vida burguesa en sus componentes, sin revolucionarlos ni someterlos a la crítica. Se relaciona con la sociedad burguesa, con el mundo de las

necesidades, del trabajo, del interés privado, del derecho privado, como con la base de su existencia… como con su base natural… El ser humano real es reconocido, por vez primera, mediante la figura del individuo egoísta; y el ser humano verdadero, mediante la figura del ciudadano abstracto… Solamente una vez que el ser humano, individual y real, deroga al ciudadano abstracto y se convierte (en cuanto ser humano individual con su vida empírica, con su trabajo individual, con su situación individual) en el ser genérico… sin separar ya de sí la fuerza social en la figura de la fuerza política, tan sólo entonces queda consumada la emancipación humana como tal». El humanismo real que aquí Marx contrapone al humanismo clásico se manifiesta sin duda para Kraus en el niño, que alza su rostro contra los ídolos de su ser natural ideal, de ser natural romántico, como contra los ídolos del ciudadano modelo. En nombre de este niño, revisaría Kraus el manual, realizando el análisis estricto de la educación alemana y hallándola vacilante, entregada al oleaje de la arbitrariedad periodística. De ahí su *Lírica de los alemanes*: «Wer kann, ist ihr Mann und nicht einer, der muß, / sie irrten vom Wesen zum Scheme. / Ihr lyrischer Fall war nicht Claudius/aber Heine[539]». Pero saber que el niño no toma forma en el espacio natural, sino en el espacio de la humanidad, en la lucha por la liberación; que se conoce al niño por aquella actitud que la lucha le impone con la explotación y la necesidad; que no hay liberación idealista del mito, sino sólo liberación materialista; y que en el origen de la creatura no se halla la pureza, sino, al contrario, la purificación, todo esto ha dejado muy tarde sus huellas en el real humanismo que es propio de Kraus. Tuvo que ser el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él.

Así se confirma que las fuerzas de acción propias de este hombre son virtudes burguesas, y que sólo en la lucha han obtenido

su aspecto marcial. Pero ya nadie se halla en condiciones de reconocerlas, de ver la necesidad a partir de la cual este gran y fuerte carácter burgués se ha ido convirtiendo en comediante: este guardián del lenguaje de Goethe reconvertido así en polemista, este intachable caballero transformado en guerrero sanguinario. Cosa que debió suceder porque Kraus empezó a meditar el cambio del mundo en su clase, en su casa y en Viena. Y cuando, admitiendo que su empresa era irrealizable, interrumpió a medias su trabajo, situó el problema, nuevamente, en las manos de la naturaleza: y, esta vez, de la naturaleza destructiva, no de la naturaleza creadora:

> Lasse stehen die Zeit! Sonne, vollende du!
> Mache das Ende groß! Künde die Ewigkeit!
> Recke dich drohend auf, Donner dröhne dein Licht,
> daß unser schallender Tod verstummt!
>
> Goldene Glocke du, schmilz in eigener Gluth,
> werde Kanone du gegen den kosmischen Feind!
> Schieß ihm den Brand ins Gesicht! Ware mir Josuas Macht,
> wisse, wieder war’ Gibeon[540]!

En esta naturaleza desatada se basa el credo político del Kraus de los últimos tiempos, uno que es el contrario del credo patriarcal de Stifter. Todo en este credo nos resulta asombroso, y lo único en él incomprensible es que no lo conserven los grandes caracteres de *Die Fackel*, sino que esta fortísima y burguesa prosa de postguerra haya que buscarla en un número perdido de *Die Fackel* (de noviembre de 1920):

> «Lo que quiero decir (y, por una vez, hablaré claro con esta nidada deshumanizada de aristócratas y terratenientes y secuaces, ya que no son capaces de extraer de mis “contradichos” el que es mi punto de vista verdadero) es concretamente lo siguiente: el comunismo, en cuanto realidad, sin duda es solamente el compañero de su ideología ultrajadora

> de la vida, pero tiene un origen ideal que es, por cierto, más puro; es un medio funesto en busca de una meta ideal y más pura. Lleve el diablo su praxis, pero, en cambio, que Dios nos lo conserve como amenaza constante sobre las cabezas de quienes tienen bienes, que, para preservarlos, envían a los otros a los frentes del hambre y del honor patrio, mientras los consuelan diciendo que los bienes no son lo más importante en esta vida. Dios nos conserve siempre el comunismo para que, ante él, aquella chusma no se vuelva más desvergonzada todavía, para que la sociedad de los únicos autorizados a disfrutar, que cree que las personas sometidas a ella tienen ya amor bastante cuando les contagian la sífilis, al menos vaya a dormirse atenazada por una pesadilla. Para que pierdan al menos el deseo de predicar moral ante sus víctimas y aun de hacer chistes sobre ellas[541]».

Un lenguaje humano, natural y noble, sobre todo a la luz de esta frase de Loos: «Si el trabajo humano sólo está formado por la destrucción, entonces es realmente un trabajo humano, noble y natural[542]». Durante demasiado tiempo se ha puesto el énfasis en lo creativo. Pero tan creativo lo será solamente quien evite el encargo y el control. El trabajo encargado, controlado, cuyos modelos son el trabajo político y el trabajo técnico, solamente produce suciedad y desechos, destruye el material, desgasta lo creado, criticando sus propias condiciones, y viene a ser con ello lo contrario del trabajo que hace el diletante, que disfruta creando. La obra de éste es en cambio inofensiva y pura; consume y purifica lo magistral. Por eso el monstruo se encuentra entre nosotros como mensajero del más real humanismo. Es el que derrota la frase hecha. No se solidariza con el delgado abeto, sino con el cepillo de carpintero que lo consume, ni menos con el noble mineral, sino con el horno de fundición que lo depura. El europeo medio no ha sido capaz de unificar su vida con la técnica, porque se aferra al fetiche de la creatividad. Es preciso haber seguido a Loos en su lucha con

el dragón del «ornamento», hay que haber escuchado el esperanto estelar de los personajes de Paul Scheerbart[543] o bien hay que haber visto el «ángel nuevo» de Klee, que prefiere liberar a los humanos al irlos quitando a hacerlos felices con sus dádivas, para así detectar una humanidad que se acredita en la destrucción.

También es destructiva la justicia que viene a poner fin a las ambigüedades constructivas del derecho; destructivamente ha hecho Kraus justicia a su propia obra: «Dirigirme ya sólo lo puede mi error[544]». Tal es el lenguaje de la sobriedad, que en la duración fundamenta su dominio; porque por fin, sin duda, los escritos de Kraus ya han empezado a durar, y Kraus mismo podría encabezarlos con las palabras con que Lichtenberg dedicó uno de sus escritos más profundos a aquel que califica como «Su Majestad el Olvido[545]». Este es pues el aspecto que ahora muestra la resignación, mucho más atrevida que la autoafirmación propia de otros tiempos, una que se deshizo en su autorreflexión de carácter demónico. Ni la pureza ni los sacrificios han podido nunca dominar al demonio, pero donde el origen y la destrucción se encuentran uno a otro, ha acabado su reino. Como mezcla de niño y antropófago ahora se encuentra su vencedor ante él: pero no es un ser humano nuevo, sino más bien un monstruo, un ángel nuevo. Tal vez uno de aquellos que, según el Talmud, se crean sin cesar a cada instante, en cantidades ingentes para, una vez que han ensalzado a Dios, disolverse en la nada. ¿Lamentándose, acusando o alegrándose? Lo mismo da. La obra efímera de Kraus imita aquella voz, que se disipa tan rápidamente. *Angelus*: esto es, el mensajero según lo contemplamos en los grabados antiguos.

PEQUEÑA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA[546]

La niebla que cubre los primeros tiempos de la fotografía no es por cierto tan densa como la que cubre los primeros tiempos de la imprenta. Pero en el caso de la fotografía tal vez resulte aún más evidente que había llegado la hora de inventarla y que más de uno se había dado cuenta; varios hombres, con independencia unos de otros, buscaban obtener la misma meta: fijar las imágenes de la cámara oscura, que se conocían como mínimo desde Leonardo. Cuando, tras unos cinco años de esfuerzos, Niépce y Daguerre lo consiguieron de modo simultáneo, los problemas jurídicos con que los inventores se encontraron en relación con las patentes permitieron al Estado adquirir el invento y convertirlo así en propiedad pública[547]. Con ello estaban dadas las condiciones para un desarrollo acelerado que, por mucho tiempo, impidió echar la vista atrás. De ahí que, durante algunas décadas, no se le prestara la menor atención a las cuestiones históricas o, si se prefiere, filosóficas que el ascenso y decadencia de la fotografía ahora nos plantean. Y el hecho de que hoy estemos empezando a plantearnos justamente todas esas preguntas tiene una razón clara y precisa. Los estudios más recientes investigan el hecho sorprendente de que la edad de oro de la fotografía (los tiempos de Hill y Cameron, de Hugo y de Nadar) se localice en su primera década[548], la precedente a su industrialización. Claro que ya en sus primeros tiempos hubo multitud de charlatanes que se apoderaron de la nueva técnica por razones meramente comerciales, e incluso esto de modo masivo; pero no se trataba de la industria, sino de la feria, en la que la fotografía no ha dejado nunca de estar presente. La industria no pudo conquistar el terreno hasta que llegaron las

fotografías para las tarjetas de visita, cuyo primer productor se hizo millonario. No sería extraño que las prácticas fotográficas que hoy dirigen la mirada por primera vez a esa edad de oro preindustrial estén relacionadas, por más que de manera subterránea, con el quebrantamiento de la industria capitalista. Pero no por ello resultará más fácil extraer de la fascinación de las imágenes con que nos encontramos en algunas hermosas publicaciones recientes[549] conocimientos reales sobre lo que es la esencia de la fotografía antigua de que hablamos. Son muy rudimentarios los intentos de elaborar una teoría a tal efecto, y aunque a lo largo del pasado siglo hubo muchos debates sobre la fotografía, no se libraron del grotesco esquema con el que un periódico chovinista, el *Leipziger Anzeiger*, creyó deber oponerse bien temprano a este diabólico invento francés: «Pretender fijar fugaces reflejos no es sólo imposible, como ha demostrado una investigación alemana rigurosa, sino que hasta el simple deseo de hacerlo es una blasfemia. Porque el ser humano fue creado a imagen y semejanza de Dios mismo, y la imagen de Dios no la puede fijar una máquina humana. Como mucho, el divino artista, cuando está inspirado por el cielo, puede atreverse a reproducir los rasgos divino-humanos en su instante de mayor intensidad, y ello por orden superior de su genio, pero sin ayuda de máquina alguna[550]». Aquí se manifiesta claramente, con todo el peso de su grosería, el concepto más banal de «arte», al que cualquier consideración técnica es ajena, y que ha comprendido claramente que la provocadora aparición de la nueva técnica sin duda representa su final. No obstante lo cual, es con este concepto fetichista y antitécnico de arte con el que los teóricos de la fotografía han ido trabajando durante casi cien años, sin llegar (claro está) a ningún resultado. Pues lo que han hecho ha sido acreditar al fotógrafo ante el tribunal que él destruía. Al contrario, la atmósfera resulta completamente diferente en el discurso con que el físico Arago defendió el invento de Daguerre ante la Cámara de los Diputados el 3 de julio de 1839. Pero lo más hermoso del discurso es ver cómo conecta con todos los aspectos de la actividad humana.

En efecto, el panorama que dibuja es lo suficientemente grande para que la problemática defensa de la fotografía frente a la pintura (que aquí tampoco falta) resulte irrelevante por completo, desarrollándose en cambio la intuición del alcance real de dicho invento. «Cuando los inventores de un nuevo instrumento», nos dice Arago[551], «lo aplican a la observación de la naturaleza, aquello que ellos quisieron crear nada es en comparación con la serie de descubrimientos sucesivos cuyo origen es el instrumento». Este hondo discurso recorre todo el ámbito de la nueva técnica, de la astrofísica a la filología: junto a la perspectiva de fotografiar las estrellas se encuentra la idea de fotografiar todos los jeroglíficos egipcios.

Las fotografías de Daguerre eran planchas de plata yoduradas e impresionadas en la cámara oscura, a las que había que dar vueltas hasta poder reconocer, con la iluminación adecuada, una imagen gris. Además, eran ejemplares únicos; en 1839 se pagaban por término medio 25 francos de oro por una plancha. Por eso, muchas veces, eran conservadas en estuches, como si fueran joyas. Prontamente, en manos de algunos pintores, se transformaron en herramientas técnicas. Así como setenta años después Utrillo pintó sus fascinantes vistas de casas de las afueras de París ya no a partir del natural, sino utilizando tarjetas postales[552], el retratista inglés David Octavius Hill pintaría su fresco del primer sínodo general de la Iglesia escocesa en el 1843 a partir de una amplia serie de fotografías que había hecho él mismo. Pero estas modestas herramientas, para su uso interno, son lo que da a Hill su relevancia histórica, mientras que ha caído en el olvido en tanto que pintor. Por supuesto, algunas pruebas profundizan en la nueva técnica más aún que las series de aquellas cabezas retratadas: imágenes anónimas, pero no retratos. Cabezas como éstas existían, desde tiempo atrás, en muchos cuadros. Si eran propiedad de una familia, alguien preguntaba de vez en cuando de quién se trataba. Pero dos o tres generaciones después dicho interés enmudecía: de este modo, los cuadros que perduran sólo dan testimonio del arte de aquel que los

pintó. Por el contrario, con la fotografía sucede algo nuevo y particular: en esa pescadora de New Haven que está mirando al suelo con pudor entre seductor y descuidado[553] hay algo sin duda que va más allá de un elemental dar testimonio del arte fotográfico de Hill, algo que no es posible hacer callar, y que nos obliga a preguntar cómo se llamaba esa persona que vivió por entonces, y que hoy sigue siendo tan real que no va a disolverse por completo jamás en el «arte». «Und ich frage: wie hat dieser haare zier / Und dieses blickes die früheren wesen umzingelt! / Wie dieser mund hier geküftt zu dem die begier / Sinnlos hinan ais rauch ohne flamme sich ringelt!»[554]. O miremos la imagen de Karl Dauthendey, el fotógrafo, el padre del poeta, en la época de su noviazgo con aquella mujer a la que un día, poco después de nacer su sexto hijo, halló en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas cortadas[555]. Aquí podemos verla junto a su prometido, que nos parece casi sostenerla; mas la mirada de ella no se dirige a él, sino que se clava en una desgraciada lejanía. Quien se concentra durante el tiempo suficiente en una imagen como ésta también se da cuenta de que aquí los extremos se tocan: la más exacta técnica puede dar a sus productos aquel valor mágico que una imagen pintada ya no puede tener para nosotros. Pese a la destreza del fotógrafo y a la pose de su modelo, el observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad, de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen; a identificar el lugar en el cual, en la concreción de aquel minuto pasado, lo futuro nos sigue hablando hoy, hasta el punto de que podemos descubrirlo retrospectivamente. Son dos naturalezas diferentes las que le hablan a la cámara y al ojo; pues en vez de un espacio conscientemente creado por un hombre hay un espacio creado inconscientemente. Alguien que conozca, por ejemplo, la manera de andar que adopta la gente (aunque sólo sea a grandes rasgos) nada podrá saber de su postura en la fracción de segundo del «apretar el paso». Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralenti y la ampliación. Esto inconsciente óptico

lo conocerá por medio de ella, y ello del mismo modo que lo inconsciente instintivo se conoce por medio del psicoanálisis. Las cualidades estructurales, los tejidos celulares con que la técnica y la medicina acostumbran contar…: todo eso es en principio más afín a la cámara que el paisaje encantador o el retrato expresivo. Pero, al mismo tiempo, la fotografía va sacando a la luz, a través de este material, los diversos aspectos fisiognómicos y *esos* mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño, y que son lo bastante interpretables, como también lo bastante ocultos, para haber encontrado su refugio en los sueños que nutre la vigilia, pero que en cambio ahora, una vez que se han vuelto formulables y grandes, hacen bien patente que la diferencia entre la técnica y la magia no es sino una variable histórica. De este modo, las asombrosas fotos de vegetales realizadas por Bloßfeldt**[556]** sacaron a la luz en el caso de los equisetos antiquísimas formas de columna, como en helechos un báculo de obispo, en el vástago de la castaña diez veces aumentado una especie de árboles totémicos, o en la cardencha las tracerías góticas. Por eso, los modelos realizados por Hill no estaban lejos de la verdad cuando el «fenómeno de la fotografía» era todavía para ellos, sin más, «un gran misterio»; y es que, simplemente, «se encontraban ante un aparato que en muy poco tiempo resultaba capaz de producir una cierta imagen del mundo visible que parecía tan viva y verdadera como la misma naturaleza como tal**[557]**». Se ha dicho de la cámara de Hill que siempre garantiza una reserva discreta. Mas sus modelos no son menos reservados; guardan cierto recato enfrentados ante el aparato, con lo cual la frase de otro fotógrafo de la edad de oro, «No mire a la cámara**[558]**», podría derivarse ciertamente de su comportamiento. Pero esto no equivale a aquel «te están mirando» de los animales, las personas o los bebés que engaña al comprador y al que no se puede replicar sino con las palabras con que Karl Dauthendey nos habla acerca de la daguerrotipia: «Al principio, tal como contaba, la gente no se atrevía a mirar durante mucho tiempo las imágenes que él iba creando. Se temía a la nitidez de las

personas, y se creía que los diminutos rostros de la imagen podían mirarnos. Tan chocante era la insólita nitidez y fidelidad de los daguerrotipos iniciales[559]».

Las primeras personas retratadas entraban en el campo visual de la fotografía sin antecedentes, mejor dicho quizá, sin escritura, o también, sin leyenda. Los periódicos aún eran objetos de lujo que no se solían comprar, sino que se leían en los cafés; el procedimiento fotográfico todavía no se había convertido en herramienta esencial de los periódicos, y muy pocas personas veían impreso su nombre. El rostro humano tenía a su alrededor un silencio donde reposaba la mirada. En pocas palabras: todas las posibilidades de este nuevo arte del retrato se basaban en que todavía no se había producido el contacto entre la actualidad y la foto. Por ejemplo, muchos de los retratos de Hill están hechos en el cementerio de Greyfriars, en la ciudad de Edimburgo, lo que resulta muy característico de estos primeros tiempos (también que los modelos se sintieran ahí como en casa). Además, a la vista de una fotografía de Hill[560] este cementerio es en verdad algo parecido a un *intérieur*, un espacio cercado y apartado en el que, apoyadas en las tapias, se alzan desde el césped unas tumbas que, ahuecadas como chimeneas, muestran en su interior algunas letras, y no lenguas de fuego. Pero este local nunca habría podido causar tal efecto si su elección no hubiera estado técnicamente bien justificada. La escasa sensibilidad a la luz de las planchas de los primeros tiempos imponía una larga exposición hecha al aire libre. Y, a su vez, esta circunstancia recomendaba colocar al modelo en un lugar apartado en el que la paz y la concentración no se alteraran fácilmente. «La síntesis lograda de expresión que impone la larga inmovilidad del modelo», dice Orlik de la fotografía de los primeros tiempos[561], «constituye sin duda la razón principal (junto a la simplicidad, como la de los buenos retratos dibujados o pintados) por la que estas viejas fotografías causan al observador una impresión más penetrante y duradera que las fotografías recientes». Por lo demás, el propio procedimiento hacía que los modelos no vivieran a partir del

instante, sino que, al contrario, se metieran en él; durante el tiempo de larga exposición al realizar las fotografías, los modelos se metían en la imagen, cosa que contrasta bien drásticamente con el concepto moderno de instantánea, que corresponde a ese mundo transformado en el que, como observa con acierto Kracauer, depende de la fracción de segundo que dura la exposición «que un deportista se vuelva tan famoso que los fotógrafos luego lo retraten por encargo de las revistas ilustradas». Todo en estas imágenes de los primeros tiempos se encontraba llamado a perdurar; y no sólo esos grupos del todo incomparables en los que la gente se reunía, cuya desaparición constituyó uno de los más precisos síntomas de aquello que estaba sucediendo en el seno de la sociedad durante la segunda mitad de aquel siglo, sino que hasta los pliegues que se forman en las ropas que vemos en aquellas imágenes parecen durar más. No hay más que mirar la chaqueta de Schelling[562], que sin duda puede acompañarle a la inmortalidad perfectamente; en efecto, las formas que dicha chaqueta parece haber tomado en su portador no son indignas de las arrugas de su rostro. O, en pocas palabras: todo indica que Bernard von Brentano acertaba al conjeturar «que un fotógrafo de 1850 se encontraba a la altura de su instrumento»; y esto, por cierto que por vez primera, y por última vez por mucho tiempo.

Por lo demás, para comprender la formidable influencia de la daguerrotipia sobre la época de su descubrimiento hay que tener en cuenta que por entonces la pintura al aire libre había ya empezado a descubrir unas perspectivas completamente nuevas a los más avanzados entre los pintores. Consciente de que en este punto la fotografía tiene que relevar a la pintura, Arago nos dice lo siguiente sobre los intentos de Giovanni Battista Porta: «Por cuanto respecta al efecto, que depende de la imperfecta transparencia de nuestra atmósfera y al que se ha dado el nombre inadecuado de “perspectiva aérea”, ni los pintores más experimentados pueden esperar que la cámara oscura», es decir, pintar copiando las imágenes captadas a través de dicha cámara, «les pueda ayudar a

producirlas con la más exacta precisión[563]». En el instante mismo en que Daguerre logró la fijación de las imágenes de la cámara oscura, los pintores fueron sustituidos en este punto concreto por el técnico. Pero la auténtica víctima de la fotografía no era la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas se desarrollaron tan rápidamente que ya hacia el año 1840 la mayor parte de los innumerables pintores de miniaturas existentes se habían convertido a toda prisa en fotógrafos, al principio tan sólo en tanto que fuente secundaria de ingresos, pero, poco después, de manera exclusiva. A este respecto, les fueron de gran ayuda las experiencias propias de su trabajo anterior, si bien el alto nivel de sus obras fotográficas sin duda no se debe a su formación artística, sino a su formación artesanal. Luego, muy poco a poco, desapareció esta generación de transición; casi parece como si una bendición bíblica hubiera recaído sobre aquellos primeros fotógrafos; los Nadar, Stelzner, Pierson y Bayard[564] se acercaron a los noventa o los cien años. Pero los comerciantes acabaron infiltrándose por todas partes en la profesión de los fotógrafos, y el gusto decayó rápidamente cuando se generalizaron los retoques del negativo con que los pintores malos se vengaron de la fotografía. Esa es la época en que los álbumes fotográficos estaban empezando ya a llenarse. Por entonces solían encontrarse en los lugares más fríos de la casa, sobre las consolas o los veladores del salón: unos abultados mamotretos de cuero con horrendos broches de metal y unas hojas gruesas como un dedo y orladas de oro por las que había distribuidas unas figuras vestidas de manera indescriptible (el tío Antonio y la tía Dolores, mamá cuando pequeña, papá en su primer año de universidad); y, para que la vergüenza ya fuera completa, también nosotros mismos: de tirolés que canta y agita el sombrero hacia un nevado decorado, o si no también de marinero que se apoya en un pilar lustrado. El escenario típico de aquellos retratos, dotados con pedestales, balaustradas y ovaladas mesitas, recuerda todavía aquella época en la cual, a causa de la larga duración de la exposición, había que ofrecer a los modelos unos puntos de apoyo

para que pudieran estar quietos. Mientras que al principio había bastado con un «apoyacabeza», o si no con una «rodillera[565]», pronto hubo que añadir «más accesorios, como los de los cuadros más famosos, por lo que debían ser “artísticos”; al principio, la columna y el telón[566]». Contra este disparate se sublevaron los más inteligentes, ya en los años sesenta. Así, una revista inglesa escribió lo siguiente por entonces: «En los cuadros, la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero la manera en que se emplea en fotografía es absurda; dado que, en general, se suele situar sobre una alfombra. Y es que todo el mundo debería saber que las columnas de mármol o de piedra no se pueden construir sobre una alfombra[567]». De esa época son igualmente los talleres, con sus cortinajes y palmeras, con sus caballetes y sus gobelinos, oscilando entre ejecución y representación, entre cámara de tortura y salón del trono, de los que, por ejemplo, un retrato de Kafka suministraba un terrible testimonio: luciendo un traje ajustado y humillante, recargado con pasamanería, el niño, más o menos de seis años, está en una especie de jardín de invierno. Por detrás de él se ven unas palmeras. Pero, como si hubiera que hacer más sofocante todavía esta especie de trópico acolchado, el modelo lleva en la mano izquierda un sombrero enorme con un ala muy ancha, como el que se ponen los españoles. Seguro que el modelo desaparecería en medio de todos esos accesorios si sus ojos tristísimos no dominaran del todo ese paisaje.

Esa imagen de Kafka, en su tristeza infinita, es el más completo complemento de la fotografía de los primeros tiempos, en la que las personas todavía no miraban desoladas al mundo, tal como este niño hace en cambio. Había en torno a ellas como un aura, medio que da plenitud y seguridad a aquella mirada que lo impregna. Su equivalente técnico también es patente: una absoluta continuidad desde la luz más clara hasta alcanzar la sombra más oscura. Y, por lo demás, también aquí se confirma la ley que establece el anuncio de las nuevas conquistas en las técnicas viejas: la pintura de retratos, en efecto, produjo antes de desaparecer un florecimiento

único del grabado hecho al aguatinta. Por supuesto que tal procedimiento era una técnica de reproducción, como la que más adelante se uniría a la nueva técnica fotográfica. Y así, en efecto, como sobre las hojas de un grabado hecho al aguatinta, se ve a la luz luchando en las fotos de Hill para salirse de la oscuridad: Orlik dice al respecto que aquel largo período de exposición produce una «luz sintetizadora» que les da «su grandeza a estas fotografías de la primera época[568]». Y ya uno de los contemporáneos del invento, a saber, Delaroche, percibió prontamente la impresión general «nunca antes alcanzada y valiosísima, que no viene a alterar la paz de las masas[569]». Hasta aquí el condicionamiento técnico de lo que es la aparición aurática. Por lo demás, y muy especialmente, algunas de esas viejas fotografías de grupo fijan una animada convivencia, tal como aparece por poco tiempo en la plancha, antes de desaparecer poco después por culpa de la «fotografía original». Dicha aura es lo que circunscribe, a veces de manera que resulta muy bella, la ahora ya anticuada forma oval de recortar la imagen. Por eso malentenderíamos estos incunables de la fotografía si enfatizáramos en ellos la «perfección artística» o el «gusto[570]». Todas esas imágenes surgieron en locales en los que el cliente tenía ante sí un técnico que siempre estaba a la última, mientras que el fotógrafo tenía ante sí a un miembro de una clase social en ascenso, dotado de un aura que se había infiltrado hasta en los pliegues de la chaqueta o de la *lavallière*. Pues dicha aura no es mero producto de una cámara desde luego primitiva. Más bien, a lo largo de esos primeros tiempos, el objeto y la técnica se correspondían bien exactamente, mientras que en el período de decadencia sucesivo quedaron separados. Pues, en efecto, una óptica avanzada muy pronto dispuso de instrumentos que le permitieron superar la oscuridad y registrar los fenómenos como en un espejo. Sin embargo, a partir de 1880 los fotógrafos pensaron que su tarea consistía en simular el aura mediante todas las artes del retoque (en especial la flexografía)[571], pues con la expulsión de la oscuridad mediante objetivos más potentes el aura quedaba ahora expulsada

por completo de la imagen, igual que había sido expulsada de la realidad con la creciente degeneración de la burguesía imperialista. Se puso así de moda (al menos en el modernismo) una tonalidad crepuscular, pero interrumpida por reflejos evidentemente artificiales; así, pese al crepúsculo, irá quedando cada vez más clara una pose cuya rigidez delataba la impotencia de esa generación frente al avance del progreso técnico.

Pero en todo caso, sin embargo, lo decisivo en la fotografía siempre ha de ser la relación que el fotógrafo tiene con su técnica. Camille Recht lo ha dicho con una hermosa imagen[572]: «El violinista tiene que empezar por formar el sonido, tiene que buscarlo y encontrarlo muy rápidamente, mientras que el pianista sólo pulsa una tecla y el sonido suena. El instrumento se encuentra a disposición del pintor, como lo está en el caso del fotógrafo. El dibujo y el colorido del pintor corresponden a la formación de los sonidos por el violinista, mientras que el fotógrafo tiene con el pianista la ventaja común de lo mecánico, sometido a unas leyes restrictivas que no ejercen sobre el violinista la misma presión. Ningún Paderewski alcanzará la fama ni despertará la fascinación casi legendaria de un Paganini». Pero, por seguir con esta imagen, hay un Busoni de la fotografía en el caso de Atget[573]. Los dos eran, en efecto, virtuosos y, al mismo tiempo, precursores. Ambos tienen en común la entrega a la cosa, apareciendo unida a la mayor precisión. Y hasta en sus rasgos hay algo similar. Atget era un actor que, asqueado por aquel mundillo, se quitó la máscara y se dedicó a desmaquillar la realidad. Vivió en París, pobre y desconocido, malvendió sus fotografías a *amateurs* que no eran mucho menos excéntricos que él, y hace muy poco ha muerto legándonos una obra de más de cuatro mil fotografías. Berenice Abbot, de Nueva York, ha ido reuniendo esas imágenes, y Camille Recht acaba de publicar una excelente selección dentro de un hermosísimo volumen[574]. Mas la opinión pública de su época «no sabía nada de este hombre, que recorría con sus fotografías los talleres aceptando venderlas por poco dinero, a menudo al precio de una de esas

tarjetas postales de 1900 que muestran unas ciudades muy bonitas, sumergidas en una noche azul donde aparece la Luna retocada. Atget alcanzó el polo de la más extrema maestría; pero, con la modestia feroz de un gran experto que vivía en la sombra, se olvidó por completo de plantar su bandera. Por eso, hoy hay quien cree descubrir un polo al que Atget ya había llegado[575]». En efecto, las fotos de París de Atget son las precursoras de la fotografía surrealista, avanzadillas de la única columna realmente amplia que el surrealismo logró poner en marcha. Atget fue el primero en desinfectar la atmósfera asfixiante propagada por la fotografía convencional de retratos de la época de decadencia. Depuró en efecto dicha atmósfera, e inició en su trabajo la liberación del objeto respecto del aura, cosa que es el mérito indudable de la escuela fotográfica reciente. Así, cuando *Bifur o Variété*, revistas que edita la vanguardia, sólo muestran detalles bajo títulos tales como «Westminster», «Lille», «Breslau» o «Amberes» (un trozo de una balaustrada, una calva copa cuyas ramas se ven rodeando una farola de gas, una tapia o un poste de la luz con la inscripción del nombre del lugar), esto no es otra cosa que aguzamientos literarios de motivos descubiertos por Atget. Atget buscó lo apartado y desaparecido, por más que estas imágenes se dirigen al tiempo contra el sonido exótico, ostentoso y romántico, que resuena en los nombres de dichas ciudades; así expulsa el aura de la realidad, como el agua de un barco que se hunde.

Pero ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irrepetible aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. Pues bien, «acercar» las cosas a uno mismo o, mejor, a las masas es una tendencia tan apasionada de nuestros contemporáneos como superar lo irrepetible en cada situación a través de su reproducción.

De forma más apremiante cada día, se va imponiendo la necesidad de hacerse dueños del objeto, pero ello, además, desde muy cerca, en la imagen, en la reproducción. Y la reproducción de que disponen noticiarios y revistas ilustradas se diferencia claramente de la imagen. Irrepetibilidad y duración se encuentran en ésta tan estrechamente entrelazadas como lo están en aquélla repetibilidad y fugacidad. Quitarle al objeto su envoltura, demoler el aura, es signatura de una percepción cuya sensibilidad para lo homogéneo crece tanto en el mundo que, a través de la reproducción, lo localiza hasta en lo irrepetible. Atget pasaría casi siempre de largo «ante las grandes vistas y los monumentos[576]»; pero no, al contrario, ante una larga fila de hormas de botas; no ante los patios de París donde, de la tarde a la mañana, los carretones de mano se forman en fila; no ante la vista de las mesas vacías donde yacen los platos sin lavar, de los que hay a la vez centenares de miles; no ante el burdel que se sitúa en el número 5 de la calle…, cuyo cinco figura en grandes dimensiones sobre cuatro puntos diferentes de la que es su fachada[577]. Pero es igualmente interesante el que casi todas sus imágenes se encuentren vacías. Vacía está la Porte d'Arcueil en los *fortifs*; vacías las ostentosas escaleras, como los patios, o las terrazas de los cafés; vacía, como debe ser, la Place du Tertre[578]. Pero no están en soledad, sino ya sin ambiente; en todas estas imágenes, la ciudad aparece vaciada, al igual que una casa que aún no tiene un nuevo inquilino. De este modo, la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el esclarecimiento del detalle.

Con todo ello, es patente que a esta nueva mirada nada se le ha perdido donde con más indulgencia se suele normalmente proceder: en el retrato remunerado, representativo. Por otra parte, la renuncia al ser humano es, para la fotografía, la renuncia más irrealizable. Y quien no lo sabía habrá ido aprendiendo en las mejores de las películas rusas que también el entorno y el paisaje sólo se le

presentan al fotógrafo que sabe captarlos en la presencia inefable que hay en su rostro. Mas la posibilidad para hacer esto se ve condicionada en enorme medida por el retratado. La generación que no estaba obsesionada por pasar a la posteridad en fotografías, sino que se retiraba con timidez a su espacio vital (como se retiraba Schopenhauer, en la fotografía de 1850, a las profundidades del sillón)[579] para llevarse luego ese espacio vital a la fotografía, dicha generación no dejó en herencia sus virtudes. Y entonces el cine de los rusos ofreció por vez primera desde décadas la ocasión de poner ante la cámara a personas que no sabían qué había que hacer para enfrentarse a una fotografía. Y así, de pronto, el rostro humano apareció en la plancha con un significado nuevo, inmenso. Mas ya no se trataba de un retrato. Entonces, ¿qué era? Un fotógrafo alemán tiene el mérito eminente de haber respondido a esta pregunta. August Sander[580] ha reunido una serie de cabezas que no va a la zaga a la formidable galería fisiognómica que un Eisenstein o un Pudovkin[581] han inaugurado, y además lo ha hecho desde un punto de vista sin duda científico. «Su obra se divide en siete grupos, que corresponden al orden social existente, y será publicada en 45 carpetas con 12 fotografías cada una». Hasta ahora se ha ido publicando una selección en un volumen donde se incluyen 60 reproducciones que ofrecen al examen un material del todo inagotable. «Sander parte del campesino, del hombre que se halla ligado a la tierra, conduciendo después al observador por las distintas capas y profesiones hasta llegar a los máximos representantes de la civilización y, por abajo, al idiota». El autor no ha abordado esta enorme tarea como un erudito, no le han asesorado teóricos de las razas ni científicos sociales, sino que (como dice el editor) se basa solamente «en la observación inmediata[582]». Pero se trata de una observación sin prejuicios, tan audaz como, al tiempo, delicada, en el sentido de Goethe: «Hay un empirismo delicado que se vuelve idéntico al objeto, convirtiéndose así en auténtica teoría[583]». Por lo tanto, es correcto que un observador como Döblin dé con los momentos científicos que

distinguen esta obra y así venga a anotar: «Así como hay una anatomía comparada, a partir de la cual se elabora una concepción de la naturaleza junto con la historia de los órganos, Sander llevó a cabo un modo de fotografía comparada, con lo cual adquirió un punto de vista científico por encima de los fotógrafos de detalles[584]». Sería una lástima que la publicación completa de esta obra extraordinaria no fuera posible por razones económicas, pero, junto a este aliento general, también se le puede dar a la editorial un aliento algo más preciso. En efecto, de la noche a la mañana, una obra como la de Sander puede adquirir actualidad inesperada. Desplazamientos de poder como los que se han vuelto imprescindibles en nuestro país suelen tener como consecuencia que el ahondamiento en las percepciones fisiognómicas se conviertan en vital necesidad. Uno puede venir de la derecha o de la izquierda, pero sin duda tendrá que acostumbrarse a que se le note de dónde procede. Y también tendrá que percibirlo en sus conciudadanos. La obra de Sander es algo más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios, a este efecto.

«En nuestra época no hay ninguna obra de arte que sea observada con tanta atención como la fotografía de retrato del yo, y de los parientes y amigos más próximos, como también de la mujer amada», escribió ya Lichtwark en el año 1907[585], con lo que trasladó la investigación desde el ámbito propio de las distinciones estéticas al correspondiente a las funciones sociales. Y es que, en efecto, la investigación sólo puede avanzar hoy desde ahí. Es característico que el debate se haya encarnizado cuando se trata de la estética de la «fotografía como arte[586]», mientras que apenas se repara en el hecho social (sin duda mucho menos problemático) del «arte en tanto que fotografía». Y, sin embargo, la influencia de la reproducción fotográfica de las obras de arte sobre la función del arte mismo es mucho más importante que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la que cualquier acontecimiento se convierte en «botín para la cámara». En efecto, el *amateur* que vuelve a casa acarreando un sinnúmero de fotografías

artísticas no parece mejor que el cazador que regresa de una cacería con una masa de piezas que tan sólo son aprovechables por el comerciante. Y en verdad que parece estar muy cerca el día en que habrá más revistas ilustradas que carnicerías. Pero bastante hemos hablado de «instantáneas». La situación cambia por completo cuando pasamos de la fotografía como arte al arte mismo como fotografía. Cualquiera habrá podido realizar la experiencia de que un cuadro o una escultura (por no hablar de la arquitectura) siempre es mucho más fácil de captar en una fotografía que no en la realidad. Resulta fácil caer en la tentación de atribuir este hecho a la decadencia del sentido artístico, o a un defecto de los contemporáneos. Pero a esto se opone el conocimiento de que, aproximadamente al mismo tiempo, la elaboración de técnicas reproductivas cambió la interpretación correspondiente a las grandes obras. Ya no nos es posible considerarlas en tanto que productos de individuos; se han convertido en obras colectivas, tan imponentes que para asimilarlas nos es preciso empequeñecerlas. Claro que, al fin y al cabo, los métodos mecánicos de reproducción son una técnica de empequeñecimiento para proporcionar al ser humano ese grado de dominio de las obras sin el cual ellas mismas no servirían de nada.

Si algo caracteriza actualmente las relaciones entre arte y fotografía, es lo peculiar de la tensión que la fotografía de obras de arte ha causado entre ambas. Muchos de los fotógrafos que determinan actualmente el rostro de esta técnica comenzaron sin duda por la pintura, a la que dieron la espalda tras intentar dar a sus medios expresivos una relación viva y unívoca con la vida actual. Mas cuanto más despertaba su sensibilidad a la signatura de la época, tanto más problemático se les volvía su punto de partida. Pues, igual que hace ochenta años, la fotografía ha relevado a la pintura. «Las posibilidades creativas de lo nuevo», dice Moholy-Nagy[587], «suelen ser descubiertas lentamente por medio de esas formas e instrumentos antiguos que han sido despachados por lo nuevo, pero que justamente, con la presión de lo nuevo, se dejan

arrastrar a un florecimiento casi eufórico. De este modo, la pintura futurista (que era estática) introdujo la problemática de la simultaneidad del movimiento y la configuración del momento temporal, lo que, más adelante, acabó con ella; todo esto sucedió en una época en la que el cine ya se conocía, pero aún no se comprendía… Igualmente, se puede considerar también (con precaución) a algunos de los pintores que hoy trabajan con medios figurativos (neoclasicistas y veristas) en su calidad de precursores de una nueva configuración expositiva óptica que muy pronto ya sólo empleará unos medios mecánicos». Y dice Tristan Tzara en el 1922: «Cuando todo lo que se llamaba *arte* quedó paralizado, el fotógrafo encendió su lámpara de mil bujías, y el papel fotosensible absorbió poco a poco la negrura de ciertos objetos cotidianos. El fotógrafo había descubierto el alcance que tenía un chispazo delicado, un disparo en verdad inmaculado, que era más importante que todas las constelaciones que deleitan hoy por hoy nuestra vista[588]». Los fotógrafos que pasaron de las artes plásticas a la fotografía no por oportunismo, casualidad, o comodidad, conforman hoy la vanguardia de la fotografía, porque su desarrollo los defiende, hasta cierto punto, del mayor peligro que amenaza a la fotografía actual, el giro en dirección a las Artes y Oficios. «La fotografía como arte», nos dice Sasha Stone, «es un terreno bastante peligroso».

La fotografía que desciende de la conexión en que la emplazan Sander, Bloßfeldt o Krull[589], la fotografía emancipada del interés fisiognómico, político o científico, se vuelve en consecuencia «creativa». El asunto que atañe al objetivo será a partir de entonces la «visión de conjunto»; y con ello aparece el fotógrafo a sueldo. «El espíritu, superando a la mecánica, reinterpreta los exactos resultados de ésta en tanto que metáforas de la vida». Con ello, cuanto más se va extendiendo la crisis que hoy afecta a nuestro orden social, y cuanto más se oponen mutuamente sus diversos momentos, tanto más lo creativo (que en función de su esencia más profunda es la variante, ya que su padre es el disentimiento, mientras su madre es la imitación) se nos va convirtiendo en un

fetiche cuyos rasgos ya sólo le deben su vida a la siempre versátil iluminación de las modas. Lo creativo en la fotografía es, en efecto, su entrega a la moda. «El mundo es bello»; tal será su lema[590]. Y en él se desenmascara la actitud que resulta ser propia de una fotografía que es capaz de instalar una lata de conservas en el centro mismo del universo, pero no de captar las relaciones humanas en las que esa lata sin duda se encuentra; por ello, hasta en sus temas más abiertamente soñadores, la fotografía viene a ser una precursora de la comercialización, pero no del conocimiento. Claro que como el rostro verdadero de esta fotográfica creatividad es la publicidad o la asociación, su enemigo legítimo es el desenmascaramiento o, en su caso también, la construcción. Pues la situación, nos dice Brecht[591], «se complica tanto de este modo que la simple "descripción de la realidad" ya apenas dice algo sobre esa misma realidad. Una fotografía de las industrias Krupp o de la A.E.G. prácticamente no nos dice nada sobre estas dos instituciones. Y es que hoy la auténtica realidad ha pasado ya a lo funcional. La cosificación de las relaciones humanas (véase en la fábrica, por ejemplo) impide que las mismas salgan fuera. Por consiguiente, el "construir algo" es "artificial", "organizado"». Pero el haber formado a los pioneros de esta peculiar construcción fotográfica es el mérito de los surrealistas. Y otra etapa en tal confrontación entre fotografía creativa y fotografía constructiva es el cine ruso. No es en tal sentido exagerado decir que las grandes prestaciones de sus directores eran sólo posibles viviendo en un país donde la fotografía no quería ni embelesar ni fascinar, sino instruir y experimentar. En el mismo sentido, y sólo en él, se puede atribuir todavía un sentido a aquel saludo impresionante que en 1855 el tosco pintor de ideas Antoine Wiertz dirigió a la fotografía[592]: «Hace unos años nació la gloria de nuestra época, una máquina que cada día es el asombro de nuestros pensamientos, y también el terror de nuestros ojos. Por eso, antes de que pase un siglo, esta máquina será el pincel y la paleta, los colores, la destreza y la experiencia, la paciencia y la precisión, el

esmalte, el modelo, el acabado, el extracto de toda la pintura… No crean que la daguerrotipia mata al arte… Cuando crezca ese niño gigantesco, cuando todo su arte y su fortaleza se desplieguen, la tomará el genio de repente y le dirá: “¡Ven aquí, que ya eres mía! En adelante trabajaremos juntos”». Mas también, al contrario, son sobrias y pesimistas las palabras con que, cuatro años después, presenta Baudelaire la nueva técnica en su *Salón de 1859*. Como las que acabamos de citar, estas palabras no pueden hoy leerse sin cambiar al tiempo un poco el tono. Mas, como son lo contrario de ellas, han guardado también su buen sentido como frontal rechazo de las usurpaciones que la fotografía artística ejercía. «En aquellos días lamentables surgió una industria nueva que contribuye no poco a confirmar a la idiotez en su convicción… de que el arte no es ni puede ser otra cosa que la reproducción mera y exacta de lo que es la naturaleza… Algún dios vengativo escuchó las plegarias que le alzaba esa multitud. Daguerre fue sin duda su mesías». Añadiendo después: «Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de las que han sido sus funciones, la alianza estrecha y natural que la fotografía va a encontrar en la estupidez de la multitud expulsará y corromperá al arte enteramente. Por lo tanto, la fotografía tiene que cumplir, bien al contrario, con su deber verdadero: ser la mera sirvienta de las ciencias y las artes[593]».

Ni Wiertz ni Baudelaire comprendieron entonces una cosa: las indicaciones que subyacen en lo auténtico de la fotografía. No se logrará siempre eludirlas en los reportajes, cuyos clichés sólo tienen como consecuencia el hecho redundante de asociarse con los clichés lingüísticos del observador. La cámara se vuelve cada vez más pequeña, y cada vez se encuentra más dispuesta a atrapar en su seno esas imágenés ocultas y fugaces cuyo *shock* en el observador detiene el mecanismo de asociación. En ese lugar tiene ya que intervenir el pie de foto, es decir, la leyenda que integra a la fotografía en la literarización general de toda vida y sin la cual la construcción fotográfica misma nos resulta imprecisa. No es pues casual en absoluto que se haya comparado las fotografías de Atget

con las de la policía en el lugar de un crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades, precisamente, el lugar de un crimen? ¿No es cada uno de sus transeúntes bien precisamente un criminal? Y, ¿no tiene el fotógrafo (el sucesor de arúspices y augures) que descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? Se ha dicho que «el analfabeto del futuro no será aquel que no conozca por cierto las letras, sino quien no conozca la fotografía». Pero ¿no hay que considerar del mismo modo analfabeto al fotógrafo que se nos revele incapaz de leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie de foto en componente esencial de la fotografía? Estas son las preguntas en que la distancia de noventa años que nos separa de la daguerrotipia se descarga de todas sus tensiones históricas. A la luz de estas chispas salen las primeras fotografías de la oscuridad que las envuelve desde los días de nuestros abuelos, siempre tan bellas como inaccesibles.



1

El fotógrafo Karl Dauthendey (El padre del poeta)
y su prometida
Foto de Karl Dauthendey



2
Pescadora de New Haven
Foto de David Octavius Hill

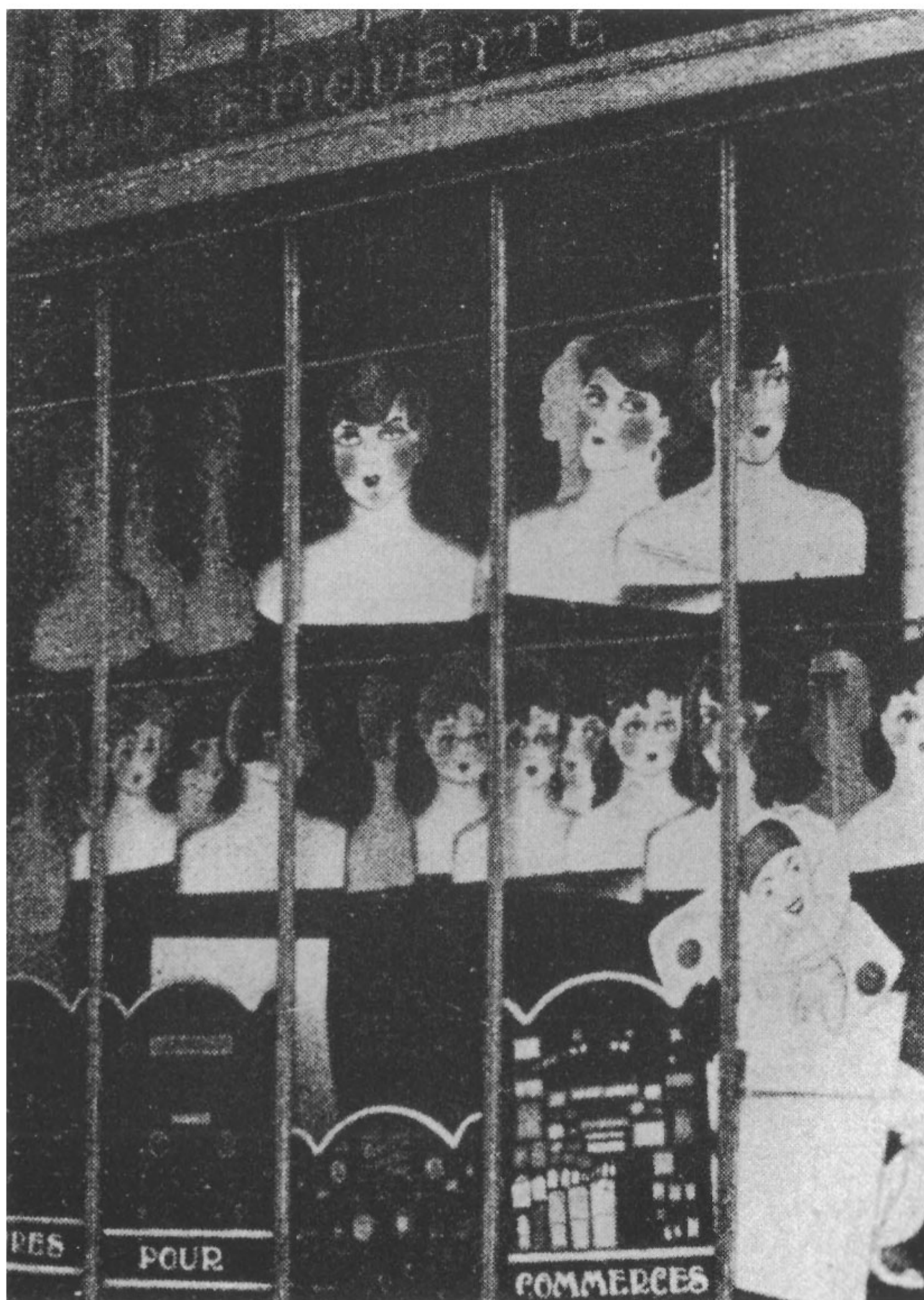


3
El Filósofo Schelling
Fotógrafo Alemán desconocido, Ca. 1850



4

Retrato de Robert Bryson
Foto de David Octavius Hill



5

Foto de Germaine Krull



6

Foto de Germaine Krull



7
Pastelero
Foto de August Sander



8
Diputado [Demócrata]
Foto de August Sander

PAUL VALÉRY

CON OCASION DE SU SEXAGÉSIMO ANIVERSARIO[594]

O langage chargé de sel, et paroles véritablement marines[595]!

Valéry quiso ser oficial de marina, y en aquello que ha llegado a ser se pueden reconocer los rasgos de este sueño de su juventud. Por una parte, su poesía posee una abundancia de formas que el lenguaje le gana al pensamiento, igual que el mar a la calma chicha; por otra parte, este pensamiento de dirección matemática se inclina sobre las cosas como sobre cartas náuticas y, sin complacerse en contemplar «profundidades», se siente feliz cuando puede seguir un rumbo seguro. El mar y la matemática aparecen con deslumbrante asociación de ideas en uno de los pasajes más hermosos que ha escrito Valéry, aquel en el que Sócrates habla a Fedra del hallazgo que ha hecho estando en la orilla. Las olas han arrastrado algo que es difícil de identificar (o marfil, o mármol o quizás el hueso de un animal), algo que casi parece una cabeza con los rasgos de Apolo. Y Sócrates se pregunta si esa cosa es obra de las olas o bien de un artista; pondera luego cuánto tiempo haría falta para que, entre miles de millones de formas, el océano forme ésta casualmente, y cuánto tiempo necesitará el artista, y Sócrates llega así a la conclusión de que «un artista vale por miles de siglos, o por cientos de miles, o quizá muchos más… Lo cual es un criterio bien extraño

respecto de las obras[596]». Si por cierto tuviéramos que sorprender al autor de esa obra grandiosa titulada *Eupalinos o el arquitecto* con un *exlibris* por su sexagésimo aniversario, éste podría ser un gran compás, una de cuyas piernas se va hundiendo en el fondo del mar, mientras la otra se extiende siempre en dirección al horizonte. Esto sería también una metáfora digna de la envergadura de este hombre. La tensión es sin duda la impresión dominante en lo que es su presencia corporal, así como la expresión de su cabeza, cuyos ojos hundidos nos indican un alejamiento respecto de las imágenes terrenas que, de acuerdo con ellas, le permiten marcar el rumbo propio de su vida interior, como se marca el rumbo de los navíos de acuerdo a las imágenes de las estrellas. La soledad es la noche desde la que esas imágenes relucen, de la cual posee Valéry una gran experiencia. Una vez que, a los veinticinco años de edad, había publicado sus primeros poemas y los dos primeros de entre sus ensayos, comenzó aquella pausa de veinte años en su presencia pública, de la que salió brillantemente en el 1917 con el poema titulado *La joven Parca*[597]. Ocho años después[598], una serie de obras extraordinarias —y astutas maniobras en sociedad— le permitió ingresar en la Académie Française. Con sutil malicia le concedieron el sillón de Anatole France[599]. Pero Valéry atajó el golpe con un discurso de insólita elegancia (el obligatorio panegírico de su antecesor) en el que no mencionó una vez siquiera el nombre del escritor y novelista. Por lo demás, el discurso contiene una especial indicación sobre lo que es el arte de escribir lo suficientemente inusual para caracterizar a su autor. Así habla Valéry de un «valle de Josafat» particular donde se agolpa la multitud de los que escriben, los de otros tiempos y los actuales: «Toda novedad se disuelve a su vez en novedades. Toda ilusión de ser original se nos disipa. El alma se entristece y se imagina, con un dolor muy particular mezclado de piedad muy profunda e irónica, a esos millones de seres armados de plumas, a esos innumerables agentes del espíritu, cada uno de los cuales se sintió en su momento como un creador independiente, causa primera y dueño

de una clara certeza, fuente única y del todo incomparable, y que ahora, después de haber vivido en forma tan laboriosa y de haber consumido sus mejores horas para distinguirse eternamente, se encuentra degradado por el número, perdido en la multitud siempre creciente de sus semejantes[600]». Y es que en Valéry, en lugar de esa vana voluntad de distinguirse está la voluntad de perdurar, de que lo escrito perdure para siempre. Y, sin embargo, esa perduración de lo escrito es algo completamente diferente de la inmortalidad del escritor, y en muchos casos se puede dar sin ella. La perduración, y no por cierto la originalidad, es aquello que viene a distinguir la clasicidad en la escritura, y Valéry nunca se ha cansado de analizar sus condiciones. «Un escritor clásico», nos dice[601], «es uno que disimula o reabsorbe las asociaciones de ideas». Pero, en esos pasajes en que el ímpetu iba lanzando al autor a por todas, en los que Valéry pudo creerse superior al ensamble, en los que no advirtió fugas y, al no verlas, no las rellenó, en aquellos pasajes se cría el moho del envejecimiento. Para conocer aquellas fugas, los límites que tiene el pensamiento, hace falta autocrítica. Valéry estudia inquisitorialmente la inteligencia del escritor, muy en especial la del poeta, y pide en consecuencia la ruptura con la idea extendida de que la inteligencia se sobrentiende en el escritor, y con la idea más difundida todavía de que, en el caso del poeta, la inteligencia nada tiene que decir. Valéry mismo posee inteligencia, y ésta es de un tipo que no se sobrentiende. Y nada puede resultarnos más extraño que la encarnación de dicha inteligencia, a saber, Monsieur Teste. Una y otra vez, de sus primeros a sus últimos escritos, Valéry recurre a esta extraña figura peculiar, a cuyo alrededor se agrupa en su obra todo un círculo de pequeños textos (es el caso de una velada con Monsieur Teste, o el de una carta de su esposa, o un prefacio y, junto a ello, por supuesto, hay también un cuaderno de bitácora). Monsieur Teste (es decir, el señor Cabeza) es personificación del intelecto que nos recuerda notablemente al Dios de que trata la teología negativa de Nicolás de Cusa. Y es que todo aquello que Valéry nos cuenta de

Teste va conduciendo siempre a la negación. Y lo atractivo de su exposición no son los abundantes teoremas, sino los trucos de un modo de comportarse que daña lo menos posible a lo que es el no-ser y que cumple al tiempo con la máxima: «Toda emoción, todo sentimiento, es síntoma de un defecto de adaptación[602]». Así, aunque el señor Teste se considere a sí mismo un ser humano, ha aceptado la idea de Valéry de que los más importantes pensamientos son los que contradicen a nuestros sentimientos[603]. Pero Teste es también negación de lo «humano»: «Está llegando el crepúsculo de lo Vago, y se prepara el reino de lo Inhumano, que brotará de la nitidez, del rigor y pureza en los asuntos humanos[604]». Nada recargado ni patético, nada «humano» entra en el mundo de este extraño personaje, para el cual sin duda el pensamiento es la sustancia única a partir de la cual es posible formar lo que es perfecto. Uno de los atributos de lo perfecto es desde luego la continuidad, y, así, también ciencias y artes son en el puro espíritu un continuo por el cual el método de Leonardo (que en la primera obra de Valéry, la *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, aparece como precursor del señor Teste) abre caminos que en ninguno de los casos pueden ser malinterpretados como límites. En cuanto a dicho método, es aquello que, al aplicarlo a la poesía de Valéry, ha conducido al célebre concepto de poesía pura, uno no creado en absoluto para que un *abbé* aficionado a los productos de la literatura lo fuera a pasear durante meses por todas las revistas literarias de Francia con el fin de obligarle a confesar su identidad a través del concepto de oración[605]. A este respecto, el propio Valéry describió repetidas veces, con acierto, las varias estaciones de la historia que se corresponden con las teorías poéticas (de Poe, Baudelaire y Mallarmé) en las que el aspecto constructivo y el musical propio de la lírica intentaron delimitar sus competencias, hasta que en reflexiones cuyo centro son las obras maestras de la poesía de Valéry (*Le cimetière marin, La jeune Parque, Le serpent*) la lírica se entiende ya a sí misma como la más perfecta combinación de la inteligencia y de la voz. Y es que las ideas de sus

poemas se alzan como islas en el mar vocal. Cosa que es también lo que separa a esta poesía filosófica de lo que así se llama en Alemania: pues en ella, la idea no colisiona nunca con la «realidad» o con la «vida». El pensamiento sólo tiene que ver con la voz: tal es la quintaesencia de la poesía pura. Valéry nos dice: «El lirismo es el género de la poesía que viene a suponer la *voz en acción*, la que sale directa, o que es provocada, por aquellas cosas que uno ve o que siente *presentes*[606]». Y, del mismo modo: «Las exigencias propias de una prosodia estricta son el artificio que confiere al lenguaje natural las cualidades de una materia resistente, ajena a nuestra alma y sorda a los que son nuestros deseos[607]». Justamente en esto viene a consistir lo peculiar de la inteligencia pura. Pero esta inteligencia pura, que en Valéry se ha retirado a las cumbres inhóspitas de una poesía duramente esotérica, es la misma bajo cuya dirección la burguesía europea se lanzó a sus conquistas en la era de los descubrimientos. Así, en Valéry, la duda cartesiana en el saber se ha convertido, de manera casi aventurera y empero metódica, en una duda en las preguntas mismas: «La insuficiencia de nuestro espíritu viene a permitir precisamente el dominio de las fuerzas del azar, como de los dioses y el destino. Si tuviéramos respuestas para todo (es decir, si tuviéramos respuestas exactas), tales fuerzas no existirían… Lo percibimos con tanta claridad que acabamos volviéndonos contra nuestras preguntas. Por aquí es preciso comenzar. Tenemos que elaborar una pregunta anterior a todas las preguntas que les pregunte cuál es su valor[608]». Relacionar estos pensamientos con el período heroico de la burguesía europea permite que dominemos la sorpresa con la que aquí, en un punto avanzado de aquel mismo viejo humanismo europeo, nos vamos a topar una vez más con la idea de progreso. Pero aquí se trata de la auténtica: la idea de un progreso transferible en los métodos, una idea que corresponde justamente al concepto de construcción de Valéry, y ello con la misma contundencia con que viene a oponerse a la idea de la inspiración. «La obra de arte», ha dicho uno de los intérpretes de Valéry, «nunca es una creación: es

una construcción cuyos protagonistas son el análisis, el cálculo y el plan». La última virtud del proceso metódico, que conduce al investigador más allá de sí mismo, se acredita así en Valéry. Porque Monsieur Teste no es otra cosa sino el individuo que, estando finalmente preparado para atravesar el umbral de la desaparición histórica, acude a la llamada aún una vez más (como una sombra) y se sumerge en ella de inmediato; no afectado ya por nada más, entra en un orden cuyo advenimiento Valéry nos describe de este modo: «En los tiempos de Napoleón, la electricidad tenía, más o menos, la importancia que en tiempos de Tiberio se podía atribuir al cristianismo. Mas va quedando claro, poco a poco, que dicha general inervación del mundo tiene más consecuencias y es más capaz de modificar la vida, y modificarla en el futuro, que los acontecimientos “políticos” sucedidos de los tiempos de Ampère hasta el día de hoy[609]». La aguda mirada que Valéry va arrojando a este mundo venidero ya no es la mirada del oficial de marina, sino más bien la del marinero que sabe que se acerca una tormenta y que conoce demasiado bien el cambio que se ha dado en las condiciones de la historia («incremento de la nitidez y de la precisión, incremento por tanto del poder»)[610] para no darse cuenta de que, ahora, hasta «los profundos pensamientos propios de Maquiavelo o Richelieu ya sólo tienen la consistencia y el valor de un consejo bursátil[611]». Así está ese «hombre, siempre en pie en el cabo del Pensamiento, abriendo bien los ojos sobre las fronteras de las cosas o de la vista misma, como tal[612]».

EDIPO O EL MITO RACIONAL[613]

Fue muy poco tiempo después de la guerra cuando se oyó hablar por vez primera del experimento teatral inglés de *Hamlet en frac*, discutiéndose mucho sobre él; tal vez, aquí nos baste sólo con mencionar la paradoja de que *Hamlet* es una obra demasiado moderna para modernizarla. Sin duda, ha habido épocas que hicieron algo así sin pretenderlo: es bien conocido que en la pintura y en los misterios medievales las figuras aparecían vestidas con las ropas de su época. Si esto quiere ser hoy algo más que una broma típicamente esnob, tiene que proceder en todo caso de la más rigurosa reflexión artística. De hecho, en los últimos años, ciertos artistas grandes o, al menos, reflexivos han llevado a cabo «modernizaciones» de este tipo, y ello tanto en la literatura como también en música y pintura. Se ha dado el nombre de «neoclasicismo» a la tendencia que Picasso representa con los cuadros de 1927. Stravinsky con su *Oedipus rex* y Cocteau con *Orphée*. Mas no sacamos este nombre a colación para incluir a Gide en la tendencia, a lo cual se opondría con razón, sino para indicar cómo es posible que artistas tan diferentes entre sí hayan llevado a cabo ese particular desnudamiento (o revestimiento, si se quiere) de las obras griegas en forma moderna. En primer lugar, esos autores podían obtener de esa manera, al realizar sus experimentos, objetos conocidos pero, al tiempo, alejados de los temas actuales. Pues, en efecto, en todos estos casos, se trata de experimentos orientados de acuerdo con un tipo constructivo, o, en cierto sentido, de obras de estudio. En segundo lugar, nada podía ser más interesante para la intención constructivista que rivalizar con las obras griegas, las cuales han sido, durante muchos siglos, el auténtico canon de lo

orgánico. Y, en tercer lugar, ahí se percibe una intención, pública o secreta, de poner a prueba la eternidad (lo que es decir, la actualidad, renovada una y otra vez) de las obras griegas mencionadas. Y, con esta tercera reflexión, el observador ya está en el centro de la última obra de André Gide. Pero sin duda comprenderá muy pronto que el entorno concreto de este *Edipo* es muy peculiar. Ahí se habla del domingo, de la expulsión y de los loreneses, como de decadentes y vestales. El autor impide que su público se agarre a los detalles del lugar, de la situación; le quita enteramente la ilusión; desde el principio, menciona el escenario. Con lo cual, cualquiera que quiera seguirle tiene que arreglárselas por su cuenta, tomar tal como vienen las crestas y los valles de las olas de este mar de leyenda que se agita desde hace dos mil años, y dejarse llevar por esas olas. Sólo así puede darse cuenta de qué puede ser Grecia para él, y de qué puede ser él para Grecia. Pero esto se halla en el propio *Edipo*, siendo por cierto la más característica de las profundas o caprichosas modificaciones que el mito experimenta aquí, en Gide. «Pero comprendo, y sólo yo he comprendido, que la única contraseña que podría librarnos de las garras de la esfinge es, sin duda, "hombre". Hacía falta valor para decirla, pero yo ya la tenía preparada antes de escuchar el acertijo, y mi fuerza consistía justamente en un no estar dispuesto a oír hablar de otra respuesta, y ello fuera cual fuese la pregunta[614]».

Edipo conocía de antemano la sola palabra ante la cual el poder de la esfinge tenía que quebrarse; y también Gide se sabía de antemano cuál era palabra en virtud de la cual el horror del que vive la tragedia de Sófocles podía despejarse finalmente. Hace ya algo más de doce años publicó sus *Pensamientos sobre la mitología griega*, en los cuales nos dice: «¿Cómo se pudo creer en esas cosas?, se pregunta Voltaire. Y sin embargo: en primer lugar es a la razón y sólo a ella a lo que todo mito se dirige, y no es posible comprender un mito cuando aún la razón no lo ha acogido. Y es que los mitos griegos son profundamente racionales, pudiéndose decir a este respecto, sin ser un mal cristiano, que son mucho más fáciles

de entender que lo es la doctrina de San Pablo[615]». Pero Gide no nos dice que haya sido la *ratio* lo que ha tejido el mito griego ni que tan sólo en ella esté el sentido griego de los mitos. Antes bien, lo importante es qué distancia obtiene el sentido actual respecto del antiguo, y cómo la distancia respecto de la antigua interpretación viene a ser una nueva cercanía a aquello que es el mito mismo, desde la cual ese sentido nuevo se ofrece, inagotable, a nuevas búsquedas. Por eso, el mito griego es como la jarra de Filemón: «ninguna sed la vacía cuando uno está bebiendo en compañía de Júpiter[616]». El instante correcto es también, sin duda, un Júpiter, y por lo tanto el neoclasicismo nos puede descubrir hoy en el mito eso que antes nadie había encontrado: la construcción, la razón, la lógica.

Aquí nos detenemos para responder a la objeción de que en lugar de una explicación hemos finalmente presentado una vertiginosa paradoja. Donde antes estuvo el palacio de Edipo, esa casa impregnada más que cualquier otra de horror y de noche, de incesto y de parricidio, de castigo y de culpa, ¿se alza hoy el templo de la diosa de la razón? ¿Cómo puede ser esto? ¿Qué le ha pasado a Edipo en los veintitrés siglos transcurridos desde que Sófocles lo llevó por vez primera a la escena en la antigua de Grecia, hasta alcanzar nuestros días, cuando Gide lo lleva nuevamente a los escenarios de la Francia moderna? Poco. ¿Qué consecuencias puede acarrear? Sin duda que muchas. *Edipo ha adquirido por fin el lenguaje*. El Edipo de Sófocles es mudo, o es casi mudo. Es un perro de presa que persigue su rastro, alguien que se queja del maltrato que sus manos le infligen: el pensamiento y la reflexión no pueden tener sitio en sus discursos. Ciertamente que Edipo resulta insaciable a la hora de repetir lo terrible sin cesar, una y otra vez, en cuanto dice: «¡Oh matrimonios, matrimonios! Me engendrasteis y, luego, habiendo vuelto a engendrar desde mí mismo, dejasteis brotar mi propia sembradura, y así me mostrasteis como padre, como hermano, hijo y asesino de un familiar íntimo, cercano, y a la

mujer como esposa y madre, cosa que son los crímenes más horrendos que acontecen jamás entre los hombres[617]».

Pero este discurso es lo que hace enmudecer a su interior, pues Edipo desea parecerse a la noche: «si me fuera posible todavía la completa obstrucción del canal auditivo que corre a través de los oídos, sin duda no me habría contenido en cerrar a cal y canto esta mi persona desgraciada; me quedaría ciego y sin oír[618]».

¿Y cómo no iba Edipo a enmudecer?, ¿cómo iba el pensamiento a deshacer el nudo que hace imposible saber qué es eso que destruye a Edipo: eso, es decir, el crimen mismo, la sentencia de Apolo o la maldición que él mismo lanza sobre el asesino de Layo? Mas, por lo demás, esta mudez no caracteriza sólo a Edipo, sino al héroe de la tragedia griega en tanto que tal. Por eso los estudiosos acuden sin cesar a la tragedia. «Sólo hay un lenguaje que corresponda bien al héroe trágico: y ése es el silencio[619]». Y otro autor escribe: los héroes trágicos «hablan, en cierto sentido, de forma más superficial que en la que actúan[620]». Y todavía un tercer autor: «En la tragedia, comprende el pagano que es mejor que sus dioses, y justamente tal conocimiento lo deja enmudecido, sin palabras. Sin profesarse a sí misma, la tragedia intenta ir agrupando su fuerza en secreto… El "orden moral del mundo" no queda pues ahí restablecido, sino que, en su seno, el ser humano moral quiere enderezarse, todavía mudo e infantil (y como tal se le llama "héroe"), en el temblor del mundo atormentado. La paradoja que constituye el nacimiento del genio en el silencio moral, en la que aún es infantilidad moral, es pues lo sublime de la tragedia[621]».

Desde aquí podemos comprender la enorme osadía del intento de hacer hablar al héroe propio de la tragedia. Ahora queda claro qué suponen las grandiosas palabras sobre el «destino» que Gide escribiría en el contexto antes mencionado, mucho antes de cumplirlas en su *Edipo*: «Mediante esta palabra repugnante se concede al azar bastante más de lo que, sin más, le corresponde; el azar campa a sus anchas allí donde se da la renuncia a explicar. Pero yo afirmo que, cuanto más se reprime en el mito al destino,

tanto más instructivo nos resulta[622]». Al final del segundo acto del drama de Sófocles (la obra tiene cinco) finaliza el papel del adivino Tiresias. Edipo ha necesitado dos mil años para enfrentarse (en Gide) con el vidente, en ese gran debate en el que dice una cosa que Sófocles ni siquiera se atrevería a pensar: «Este crimen me lo impuso Dios, que lo dejó oculto en mi camino. Antes que yo naciera, ya estaba preparada aquella trampa en que yo iba a caer, porque o tu oráculo mintió o yo no podía salvarme en ningún caso. Yo estaba atrapado[623]».

Gracias sin duda a esta natural superioridad que hay en el héroe, en Gide, en el lugar de residencia del viejo horror, se da ahora la sátira, que aparece en las palabras de Greonte, como a veces también en las del coro. Pero nunca con más superioridad que en esa exhortación que el mismo Edipo les dirige a los niños cuya conversación está escuchando. ¿Quién habría podido manifestarse con mayor desparpajo sobre aquella pregunta? Es como si en la inextricable situación de su casa Edipo tuviera de repente ante sí, amplificadas de manera completa y monstruosa, las miserias domésticas propias de la pequeña burguesía. Pero Edipo les dará la espalda para seguir las huellas de la emancipación que son las que nos abren el camino: las del hermano menor de *El hijo pródigo* y las del vagabundo de *Los alimentos terrestres*[624]. Edipo es el más viejo de una serie de grandes fugitivos que han recibido su señal de aquel que escribió: *«Il faut toujours sortir n'importe d'ou*[625]*»*.

CHRISTOPH MARTIN WIELAND

CON OCASIÓN DEL SEGUNDO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO[626]

Ya nadie lee a Wieland. No seríamos honrados con el hombre ni tampoco con su bicentenario si pasáramos por alto dicho hecho o sólo hiciéramos unas indicaciones de dudoso valor sobre los «pasajes» que, aún hoy, son legibles. Así no llegaríamos a lo esencial. Lo esencial es sin duda la pertenencia histórica de Wieland a la época entre el Barroco y el Romanticismo, y, aún más esencial, el que su obra esté ligada de modo tan estrecho a las circunstancias de la época que no podemos desprenderla de ellas sin lesionar sus elementos más valiosos. Por el contrario, no se puede estudiar en serio aquellas circunstancias alemanas sin querer adentrarse en la figura de Wieland. Theodor Heuß acierta cuando escribe[627]: «El número de personas para las cuales el encuentro con Wieland impone en todo caso una confrontación inmediata con la naturaleza humana así como también con la creación poética puede hoy sin duda ser pequeño. Pero Wieland aún sigue teniendo una importante relevancia, y casi siempre es más interesante cuando lo vemos en su espacio histórico». Esto es más fácil desde luego de decir que de hacer, pues la obra de Wieland no iba en busca de la profundidad, por lo que se da la tentación de exponerla sin profundidad. Y así difícilmente podremos acabar por exponerla. Más bien, el contenido y, junto a ello, el sentido histórico de la superficialidad propia de Wieland siguen sin conocerse todavía y «plantean problemas estrictamente espirituales sobre los cuales se ha de meditar, y no

sólo tareas a resolver por la historia de la literatura[628]». Mas como estos problemas requieren un estudio pormenorizado, la reducción del número de lectores de Wieland va acompañada por el incremento del interés de los investigadores respecto de la gran edición de sus obras que la Academia Prusiana de las Ciencias está publicando desde 1909, y que acabará contando finalmente con cincuenta volúmenes en total. Tiene pues su buen sentido histórico que algún día (esperemos que no demasiado tarde) Wieland salga a la luz mediante esta edición, con todos los honores y el esmero que él por su parte dedicó a Aristófanes, así como a Luciano, a Cicerón y a Horacio[629].

Wieland nació el 5 de septiembre de 1733 en el pueblo de Oberholzheim, muy cerca de Biberach. En cuanto a este lugar, en el que sus antepasados residían desde dos siglos antes, era una «ciudad imperial libre[630]». Pero, aun así, una cosa la distinguía de las otras ciudades imperiales y libres: que la Paz de Westfalia le había concedido «paridad», algo que no era beneficioso desde la totalidad de los puntos de vista. Allí, todos los cargos se vieron ocupados desde entonces por un par de personas, perteneciente cada una de ellas a una de ambas confesiones en conflicto, cosa que se extendía desde el alcalde hasta las comadronas y los sepultureros. Dicho privilegio, que representaba sin embargo una gran carga económica para la ciudad, le daba al mismo tiempo un carácter abierto. En todo caso, Wieland veía en esta particularidad una oportunidad inmejorable.

Su padre lo ingresó a los trece años de edad en la escuela monástica de Klosterbergen, cerca de Magdeburgo. Por esa misma época, en la que Klopstock publicó la primera edición de *El Mesías*[631], las influencias pietistas sobre la formación de Wieland parecen alcanzar su punto culminante y preparar al tiempo su rechazo. Por supuesto, la ruptura no se dio hasta tres años después, cuando Wieland fue confiado por su padre a la tutela de Bodmer, en su casa de campo, junto al lago de Zúrich[632]. «Ya que la literatura resultaba en su caso inextirpable», dice Bernhardt

Seuffert[633], «por lo menos el hijo debería aprenderla bien. Mas Wieland, por entonces, ya escribía versos más fluidos que su sesudo profesor suizo. No tardó en convertirse en el ayudante del maestro, en aprender a juzgar y a condenar, en escribir sus catilinarias, y en desarrollar potentemente la sensibilidad y el ingenio literario para lo maravilloso de la épica». Sin embargo, el uso que de eso haría Wieland al regresar a Biberach fue mucho más allá de lo que se podía esperar razonablemente de un discípulo de Bodmer. Wieland había obtenido el cargo de senador, a continuación fue nombrado administrador de la cancillería y, como un puesto llevaba a otro, en el 1761 ya era director de la «asociación evangélica de comediantes». En calidad de tal, organizó ese mismo año una representación de *La tempestad* de Shakespeare. El éxito fue enorme, y fue la primera vez en Alemania que una representación de comediantes hacía honor a Shakespeare, como sucediera tiempo atrás en el caso famoso de los comediantes ingleses.

A la traducción de *La tempestad* le siguió la de otros veintiún dramas de Shakespeare. Para hacerse una idea de estas traducciones, cosa que resulta hoy muy difícil, conviene recordar las palabras que Goethe les dedica en *Poesíaj verdad*. Se trata de palabras escritas con la mentalidad sobria y cristalina propia de aquella época para la que Wieland trabajaba, y pese a su austeridad y sequedad están llenas del modo más sincero de más confianza en la poesía que el análisis puramente estético. Sobre esto dice Goethe[634]: «Lo que surte su efecto de una manera sólida y profunda, lo que de verdad nos educa y alienta, es aquello que queda del poeta al traducirlo en prosa. Lo que entonces nos queda es el puro y perfecto contenido». Shakespeare, tal como Wieland lo tradujo en prosa alemana, no era el genio que entusiasmó más adelante también al mismo Goethe. Pues éste nunca habría admirado en Shakespeare eso que había impresionado a Wieland, es decir, «lo moral bello… lo honesto, lo que resulta amable en las sensaciones y en las acciones morales[635]». Sin embargo, sería entre las líneas de ese texto alemán preparado por Wieland donde

los lectores posteriores encontraron aquello que les haría admirar a Shakespeare… y, al mismo tiempo, despreciar a Wieland.

Para la fama y la carrera wielandiana tuvieron más importancia en todo caso obras como *Agatón* y *Musarión*, que escribió durante su época de Biberach[636]. Lo aquí determinante, como ya venía sucediendo mucho tiempo atrás, y como seguiría sucediendo durante mucho tiempo todavía, fueron los vínculos que podían existir entre un escritor alemán y el feudalismo. Los vínculos decisivos para Wieland eran, en efecto, los trabados con el conde Stadion, cuyo linaje residía en la zona de Biberach desde hacía, más o menos, unos doscientos años[637].

«Cierto castillo encantado al que el conde Stadion se ha retirado desde hace ocho años y que, por capricho de los Alquifes y las Urgandas, parece destinado a alojar a las personas más extrañas y a provocar las más extrañas aventuras, fue durante algunos años mi resistencia permanente[638]». La más extraña de estas aventuras fue el reencuentro de Wieland con su amor juvenil tras casi nueve años de separación. Los primeros tiempos del amor por Sophie Gutermann se remontan a la época pietista del poeta, y su primera declaración de amor iba escondida en la exégesis de un sermón. Pero esta relación, en la que la mentalidad de esa primera época se expresa de manera tan perfecta, estaba destinada a terminarse por culpa de los límites estrechos de tal mentalidad. Intrigas pequeñoburguesas y malentendidos privados habían separado a los amantes. Sin embargo, ninguna experiencia erótica posterior parece haber afectado a Wieland tan profundamente. Así, esta experiencia fue no sólo en sentido temporal, sino también en el interior, expresión completa de su relación con la mujer y, por tanto, profundamente significativa.

Decimos en sentido temporal porque la amistad de Wieland con Sophie se extiende durante casi sesenta años. Y en sentido interior porque tal relación le hace pasar de una imagen de la mujer que en algunos rasgos se parece a la que se establece con las santas y las

mártires inabordables y seráficas de los altares barrocos al tipo bien distinto, pero no menos representativo, de la mujer libre y productiva que es la propia del romanticismo. Así, Sophie La Roche (pues así se llamó tras casarse con el secretario del conde Stadion) se vino a convertir gracias a Wieland en una escritora, y su *Historia de la señorita Sternheim* fue en efecto uno de los libros más leídos de la época**[639]**. Más tarde, en la persona de su nieta, que fue Sophie Brentano, la cual con veinticuatro años de edad murió en brazos del casi septuagenario Wieland, atraería éste a una de las más completas mujeres románticas. La inscripción de la lápida que en Oíimannstedt cubre las tumbas comunes de Wieland, de su esposa y de Sophie Brentano describe el hermosísimo arabesco delicadamente rococó que rodea su vida:

> Liebe und Freundschaft umschlang die verwandten Seelen im Leben,
> Und ihr Sterbliches deckt dieser gemeinsame Stein**[640]**.

Wieland escribiría dichos versos el mismo día del último cumpleaños de su amiga de juventud.

Goethe, por su parte, rendirá su homenaje de este modo a Wieland en su *Maskenzug des Jahres 1818*:

> Wieland hieß er! Selbst durchdrungen
> Von dem Wort, das er gegeben,
> War sein wohlgeführtes Leben
> Still, ein Kreis von Maßigungen**[641]**.

No se podría caracterizar de forma más feliz la intensa vida erótica de Wieland, pues en la moderación a que se alude no había sombra de mediocridad. Es Goethe una vez más quien expresó la idea de que Wieland no fue poseedor de una *aurea mediocritas*, sino que vivió «toda su vida *in extremis*[642]». La moderación que su vida nos presenta al observarla en conjunto procede de la firme determinación que, en cada una de sus épocas, alcanzó hasta su

extremo. Ya a los diecinueve años de edad Wieland había escrito lo siguiente: «Quien pasa más allá, en sus deseos, de besar una mano, ése no podrá decir que ama[643]». Resulta bien sabido qué violenta sería en las obras de Wieland la reacción contra la mentalidad que queda manifiesta en esta frase, y qué enorme escándalo causaron sus frívolos relatos, y muy especialmente la *Historia del príncipe Biribinker*, al ser publicados. Que, al redactarlos, Wieland hubiera abrigado la intención de despertar con estos textos en la nobleza alemana un interés mayor por la literatura de su tierra, no es cosa muy digna de creer por el bien de esa misma nobleza alemana.

Mas, sea como fuere, tanto en su época religiosa como en su época materialista Wieland se atuvo a la frase de Fielding que dice: «Para esta vida no hay sistema más correcto que el de los antiguos epicúreos, ni tampoco sistema más absurdo que ese que practican sus antípodas, es decir, los modernos, que van buscando la felicidad en la ilimitada satisfacción de cualquier deseo sensorial». El poeta maduro evitó así el amor celeste en nombre de la escuela filosófica antigua, y el amor terreno en contraposición a la moderna para, como gustaba repetir, poder morir «sin arrepentimiento».

Se ha anotado, sin duda con razón, que Wieland no pertenecía al círculo de los ilustrados racionalistas, sino al de los ilustrados sensualistas. Sus maestros fueron los ingleses y, más aún, los franceses (Montesquieu, Bonnet, Helvétius). Pero Wieland no tomará de ellos las ideas peligrosas y explosivas, dedicadas a la revolución, sino más bien esos materiales que le permitieron dar a su escepticismo unas formas mundanas. Cosa que hizo Wieland con gran éxito en su novela política titulada *El espejo dorado, o: Los reyes de Chechian*[644].

«Si no me equivoco, la historia de los reyes de Chechián que pongo a los pies de Su Majestad no parece completamente indigna de ir a formar parte de las serias diversiones en que vuestro espíritu, jamás inactivo, suele descansar tras el esfuerzo de los asuntos

graves e importantes». El emperador verdadero al que Wieland se refería en esta dedicatoria de *El espejo dorado*, oculto bajo la máscara del chino Tai-tsu, era José II. Esta obra es un descendiente de las novelas políticas del Barroco, pero con el matiz de que la acción ocupa en este caso un lugar secundario en el marco ricamente ornamentado que la conversación le prepara.

La historia de los reyes de Chechián es leída en la corte de Shaj-Guebal, que encuentra en su amada Nurmahal y en su filósofo, el doctor Danishmend, los dos razonadores que necesita para ir extrayendo del imaginario libro de la historia todas las posibles moralejas. Wieland nos pudo presentar aquí con toda tranquilidad su credo político por ser éste aceptable en las cortes ilustradas que eran propias del siglo XVIII. Wieland simpatizaba con el despotismo ilustrado, pero esto no intentó fundamentarlo de manera teórica, sino que se conformó con establecer una especie de *argumentado ad hominem* (o *adpopulum*, como sería quizá mejor decir) más o menos amable. En una democracia, los intereses del pueblo le parecen tan mal defendidos como más adelante le parecerán los de los abderitanos, a los cuales les dice que lo que en su Estado «parecía democrático» era «mera apariencia y bufonada política[645]». Pero, aunque la crítica de Wieland sin duda carezca de originalidad, se podría decir en todo caso que fue, con Bernhard Luther, el único escritor (alemán) grande del siglo XVIII que «se interesara en lo político[646]». Wieland deberá justamente a este hecho la obtención de una cátedra en Erfurt[647], donde una tendencia nacional del catolicismo, contraria a Roma, buscaba profesores que pudieran otorgarle prestigio. Stadion llamaría la atención de la universidad de Erfurt sobre Wieland, y él intentó justificar su nombramiento con la publicación de *El espejo dorado* y un curso de filosofía de la historia. Con su gran novela política lograría, en efecto, despertar el interés del emperador austríaco; en cambio, el libro impresionaría menos a la corte de Viena que a la de Weimar, con lo cual, finalmente, proporcionó a su autor un cargo provisional en dicha corte, que le condujo a continuación a

vincularse de modo permanente con la corte de la duquesa Ana Amalia y, después, con la corte de Carlos Augusto[648].

En una carta de junio de 1779 Wieland nos describe, con imagen en verdad encantadora, la amistosa atmósfera reinante en los primeros y felices años de su convivencia en Weimar con Goethe. «Con Goethe pasé la semana pasada un rato muy bueno. Tuvimos que posar el mismo día para el consejero May, que, por un encargo de la duquesa de Württemberg, nos pinta un retrato. Goethe estuvo posando la mañana y la tarde y, como estaba ausente el Serenísimo, me pidió que le acompañara en la penosa sesión y le leyera algo de *Oberón* para entretenerse. Por suerte, este hombre, que por lo general está enfadado, se encontraba ese día tan receptivo y alegre como una chica de dieciséis años. En toda mi vida no he visto nunca disfrutar tanto a nadie con la obra de otro como disfrutó Goethe con *Oberón*, en especial con el quinto canto[649]». Conocemos el cuadro que May pintó de Wieland. El escritor no parece que tuviera sus 46 años de edad. Pero sus rasgos sensuales y sensibles, fuertemente impregnados de ironía, ya están marcados por la resignación. Ya por esos años en Weimar se le llamaba el «viejo Wieland», y «durante casi cuarenta tuvo que soportar esta designación, cariñosa a veces y otras veces, en cambio, maliciosa[650]».

Wieland tenía una sensibilidad bastante aguda para la impresión que causaba en las otras personas. De ahí su infrecuente talento diplomático, pero también su precoz resignación. «Tengo la desgracia», escribe en septiembre de 1776 a Christian Kaiser, «de ser uno de esos tibios que siempre son escupidos igualmente por fríos y cálidos». Goethe era uno de los cálidos y, en su farsa *Dioses, héroes y Wieland*[651], «escupió» al escritor de más edad. Cuando escribió ese texto, Goethe se hallaba en el principio de su carrera, y Wieland en la cumbre de la suya. Aunque esta obrita de Goethe fue la señal de ataque contra Wieland, éste siempre mantuvo una actitud reservada. Es difícil explicar dicha reserva, pero el tacto de

Wieland nos resulta clarividente si pensamos en que, más adelante, una estrechísima relación de vecindad unió a Goethe y a Wieland a lo largo de cuarenta años.

Pero no era tan sólo vecindad, sino también una sucesión (no en sentido poético, sino en el político), como Wieland le dice de forma muy hermosa en 1776 a Lavater: «Tenía 38 años cuando una fantasía de carácter mágico y la magia (más fuerte todavía) de la idea intensamente seductora de realizar muchas cosas buenas, y a lo grande, para varios siglos, me condujeron hasta esta corte y me enredaron en la aventura peligrosa, rodeada de abiertos precipicios, que, vista luego a la luz del día, resultaba imposible por completo. Goethe apenas tenía 26 años». Por supuesto, a lo imposible de esta tarea nunca le pudo Wieland sacar tanto partido como Goethe, quien, según aprendía a dominarla, se iba sintiendo menos adecuado a ella, mientras que Wieland se encontraba en su elemento estando en la corte y en su amistad con Ana Amalia (que era la madre de Carlos Augusto). De modo que, en su época de Weimar, Wieland pudo publicar tan sólo, aparte de diversas traducciones, dos obras grandes: *Los abderitanos* y *Oberón*.

En cuanto al énfasis con el que habla Goethe una y otra vez del *Oberón* no siempre nos resulta comprensible, pese al encanto que muestran sus detalles; a no ser que supongamos que Goethe disfrutaba viendo a Wieland confundir el ámbito de lo griego —que a Goethe le interesaba especialmente, y al que no le gustaba en absoluto ver dudosamente convertido en escenario de unas fantasías notablemente vagas y arbitrarias— con el ámbito propio de los tiempos de la vieja Alemania. Y es que «Wieland nunca se consideró responsable ante nadie», como le dijo Goethe, transcurridos diez años de su muerte, al canciller Von Müller[652]. A Goethe tuvo que resultarle muy difícil perdonarle esto a Wieland en relación con los temas y personajes griegos. Así, en su elogio a *Oberón* se puede ver en parte el amistoso complemento del ataque inicial contra el autor de una absurda *Alceste* edulcorada[653]. Pero, con este reconocimiento también tiene que ver la necesidad de

aprovechar todas las ocasiones de difundir la fama que corresponde a Wieland. Pues Goethe no olvidó nunca que Wieland, que era mayor que él, le dio la bienvenida en un umbral que éste había ya atravesado. Quien lea en las famosas conversaciones de Goethe las páginas sobre los primeros años de Weimar no se encontrará más a menudo con ningún otro nombre que el de Wieland. Y ninguno de sus compañeros de la época del *Sturm und Drang* logró acercarse más a la dulzura de la poesía juvenil de Goethe que Wieland en los versos que le dirigió:

So trat er unter uns, herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkonig, daher;
Und niemand fragte, wer ist denn der?
Wir fühlten beim ersten Blick, 's war er!
Wir fühlten's mit allen unsern Sinnen,
Durch alle unsre Adern rinnen.
So hat sich nie in Gottes Welt
Ein Menschensohn uns dargestellt,
Der alie Güte und alle Gewalt
Der Menschheit so in sich vereinigt[654]!

Pero la persona a la que Wieland iba saludando de este modo venía al tiempo a ser la responsable de que a su propia obra le llegara ese instante que él define, en *Los abderitanos*, como aquel instante «en que esta historia no interesará ya a nadie más, no entretendrá a nadie más, no fastidiará a nadie más y no enojará a nadie más».

Una de las causas que provocan que, como hemos dicho ya al principio, el contenido y el sentido históricos de la superficialidad propia de Wieland sigan aún hoy sin conocerse es que aquel discurso pronunciado por Goethe en el año 1813, con la fuerza intensa e imperante con la que se eleva en el umbral de la fama póstuma de Wieland, no podría apenas alentar la existencia de intentos similares[655]. Más duro de entender resulta el hecho de que algunas de las cosas expresadas por Goethe sobre Wieland (y no tanto en el cuerpo del discurso como en otros lugares más

dispersos) apenas dejarán huella ninguna. Ciertamente, nos es bien conocida la frase retrospectiva dicha a Eckermann: «Toda la Alemania superior está en deuda con Wieland por su estilo[656]»; pero para explicarnos el por qué, Goethe hizo indicaciones valiosísimas cuya interpretación puede sin duda acompañar aún por un buen trecho a los estudiosos wielandianos.

Volvamos a algo aún más conocido: ¿puede haber algo más raro que la frase a cuyo través alude Goethe al *Musarion* de Wieland: «Ahí mismo fue donde creí ver a la Antigüedad viva y renovada[657]»? Porque no hay duda de que el lector de hoy no encuentra otra cosa en *Musarion* sino la típica viñeta rococó sobre la vida griega. Pero eso tan difícil de entender cuando se nos presenta aisladamente, adquirirá otro aspecto entre observaciones similares. «Wieland tuvo influencia extraordinaria», escribe Goethe en las notas sobre el *Diván oriental-occidental*, «porque aquello que siempre le atraía y la manera en que se lo apropiaba y a su vez lo comunicaba era agradable a sus contemporáneos». Cuando habla de Wieland, Goethe parece sólo referirse a su influencia sobre sus *contemporáneos* (sobre él mismo y sobre los demás), y esto es, sin duda, esclarecedor. Pues en su influencia sobre sus contemporáneos Wieland dio lo que antes nunca nadie había tenido capacidad de dar y lo que, tras él, ya nunca nadie consideró necesario dar: la fusión de una Antigüedad idealizada con una literatura dirigida a lo actual, a las amplias capas de lectores. No es pues casual que *Der Teutsche Merkur* alcanzara 83 volúmenes[658]. Con su enorme sensibilidad por lo actual, Wieland era el mediador perfecto que adaptó el mundo de la Antigüedad clásica al nivel cultural propio de su época. Lo que esto significa queda claro al echar un vistazo a la obra de Klopstock, cuyas evocaciones de la Antigüedad están llenas del mismo *páthos* de distancia que los pasajes más exaltados de *El Mesías*. Goethe, por el contrario, nos dice lo siguiente de las traducciones de Cicerón hechas por Wieland: «Ahí se escucha, sin duda, la clarificación máxima posible de la situación del mundo en esa época, el cual que se encontraba

dividido entre los partidarios de César y los partidarios de Bruto. Mas en conjunto, esas traducciones se leen con idéntica frescura que si fuesen un periódico romano, pues no nos dicen nada de la cuestión de la que se trata en realidad[659]».

Wieland murió el 26 de enero del año 1813, Goethe vino a imaginar entonces una alegoría demoníaca al observar el boceto de una verja para su tumba en Ofimannstedt. Y, con ello, tenemos no sólo el más profundo pensamiento, sino también el más justo que dedicó Goethe a Wieland: «Como vivo en milenios, me suena siempre raro oír hablar de las estatuas o los monumentos. No consigo pensar en una estatua que le esté dedicada a un hombre de mérito sin imaginármela derribada y destruida por las guerras del futuro. Los barrotes de Coudray en torno a la tumba de Wieland ya los veo relucir como herraduras bajo las patas de los caballos de una caballería venidera[660]». Hay autores[661] para cuya supervivencia la posibilidad de volver a ser leídos no es más importante que una estatua. Sus fermentos se han fundido para siempre con el suelo materno, con la lengua materna. Christoph Martin Wieland era de esos autores.



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de

refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

Notas

[1] *Las notas al pie del presente volumen proceden en su mayoría del editor alemán (a veces acortadas o resumidas por el traductor español). Las restantes son o bien del propio Benjamín, que van marcadas con un asterisco junto al número y la indicación* [N. de B.], o *bien del traductor, que se distinguen por la indicación* [N. del T.], *como suele ser habitual*. **<<**

[2] Publicado en marzo de 1911 bajo el pseudónimo latino «Ardor» en la revista juvenil *Der Anfang*. Se trata de uno de los primeros textos publicados por Benjamin, y refleja (al igual que los demás textos de esta sección) la participación de su autor en los intentos de reforma pedagógica que acometió buena parte de la juventud burguesa alemana de finales del siglo XIX y principios del XX (*fugendbewegung*). Benjamin pertenecía al «ala izquierda» de este movimiento, cuyo mentor era el pedagogo Gustav Wyneken (1875-1964). Wyneken fue maestro del adolescente Benjamin entre 1905 y 1906, y a continuación fundó en Wickersdorf una Comunidad Escolar Libre (*Freie Schulgemeinde*), un tipo de escuela que mediante la colaboración entre alumnos y profesores en la organización de la enseñanza intentaba inculcar a los jóvenes el sentido de la autonomía, de la libertad y de la responsabilidad. A su vez, Benjamín creó en su escuela de Berlín un «círculo de amigos» de la *Freie Schulgemeinde Wickersdorf*. Debido a diferencias con sus colaboradores y con las autoridades, Wyneken abandonó en abril de 1910 la escuela que él mismo había fundado, y centró sus esfuerzos en los estudiantes universitarios. Benjamin empezó a ir a la universidad en 1912; tanto en Friburgo como en Berlín participó activamente en grupos de estudiantes y allí propagó las ideas de Wyneken. Sin embargo, nunca fue un seguidor ortodoxo de éste y empezó a separarse de él y de la revista *Der Anfang* en el otoño de 1913 al considerar precipitada su tendencia a la política. El estallido de la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914 puso punto final de manera abrupta a una fase en el desarrollo del «movimiento juvenil» y de la vida del propio Benjamin, que en 1915 rompió definitivamente con Wyneken porque no compartía el entusiasmo con el que éste había aceptado la guerra. **<<**

[3] Acto I, escena 5, final [ed. en español de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Editorial Cátedra, 1992. (N. del T.)] **<<**

[4] Karl Moor es el protagonista de *Los bandidos* de Schiller. [N. del T.] **<<**

[5] Max Piccolomini es un personaje de la trilogía *Wallenstein* de Schiller. [N. del T.] **<<**

[6] Antonio es un personaje de *Torquato Tasso* de Goethe. [N. del T.]
<<

[7] «Así se aferra finalmente el marinero / a la roca que le hace encallar». Acto V, escena 5, vv. 3452 ss. **<<**

[8] Carl Spitteler (1845-1924) fue un escritor suizo muy celebrado en su época por su mezcla de tradicionalismo y modernismo. [N. del T.]
<<

[9] Publicado en 1912 bajo el pseudónimo «Eckhart» en la revista *Student und Schulreform*, órgano de la asociación de estudiantes *Freie Studentenschaft* perteneciente a la Universidad de Friburgo. **<<**

[10] *¿Qué significa y con qué fin se estudia la historia universal?* es el título de la «lección inaugural» de Schiller en la Universidad de Jena en 1789. [N. del T.] **<<**

[11] Rudolf Pannwitz, *Die Erziehung*, Frankfurt a. M., 1909, p. 7. **<<**

[12] Benjamin no publicó nunca este texto, que escribió entre finales de 1912 y principios de 1913. **<<**

[13] La palabra alemana *Philister* era utilizada desde finales del siglo XVIII por los estudiantes de universidad para referirse despectivamente a las personas de la generación de sus padres que, gozando de una situación económica acomodada, carecían de gusto artístico y literario y no se recataban en exhibir públicamente su mal gusto. La traducción literal como *filisteo* de esta palabra de origen teológico (los filisteos eran los enemigos del pueblo elegido) está autorizada por la Real Academia Española, que en su diccionario define *filisteo* en sentido figurado del siguiente modo: «Dícese de la persona de espíritu vulgar, de conocimientos escasos y poca sensibilidad artística o literaria». [N. del T.] **<<**

[14] Al parecer, los «días de las flores» eran una propuesta de grupos ateos para sustituir las fiestas religiosas por otras fiestas laicas. **<<**

[15] *Crítica de la razón práctica*, primera parte, libro segundo, sección segunda, V. **<<**

[16] Alfons Paquet (1881-1944)» poeta alemán. Por lo demás, Walt Whitman había fallecido veinte años antes, en el 1892. [N. del T.] **<<**

[17] Carta XXX. [N. del T.] **<<**

[18] Spinoza, *Ética*, V, proposiciones 32 y siguientes. [N. del T.] **<<**

[19] Wilhelm Bölsche (1861-1939), escritor alemán. [N. del T.] **<<**

[20] Gerhart Hauptmann (1862-1946). escritor naturalista y simbolista alemán. [N. del T.] **<<**

[21] Se trata del quinto canto de la quinta parte de *Primavera olímpica*. [Sobre Spitteler, véase *supra*, p. 12, nota 7 de La *Bella Durmiente* (N. del T.)] **<<**

[22] *Así habló Zaratustra*, primera parte, «Del amor al prójimo». **<<**

[23] Jakob Wassermann, *Faustina: Ein Gesprach über die Liebe*, Berlín, 1912. **<<**

[24] En la historia cultural de Alemania, la época clásica (*die Klassik*) es la época dominada por Goethe y Schiller. [N. del T.] **<<**

[25] El concepto de «dependencia absoluta» (*schlechthirmige Abhängigheit*) procede de Ferdinand Delbrück, aunque fue Schleiermacher quien lo popularizó en su libro *Der christliche Glaube*, de 1830. **<<**

[26] Walter Calé, *Nachgelassene Schriften*, ed. de A. Brückmann, Berlín, 1920, p. 329. **<<**

[27] «Si hubiera un retrato de todos tus encantos / y el príncipe de los paganos lo encontrara, / él sin duda te haría un gran regalo / y depositaría en tus manos su corona. / Tendría que convertirse a la fe verdadera / todo su imperio, hasta las regiones más remotas, / y se haría saber en todo el país / que todos tenían que amarte y hacerse cristianos. / Los paganos se convertirían muy rápidamente, / te amarían y serían unos buenos cristianos». **<<**

[28] Las dos partes de este artículo se publicaron bajo el pseudónimo latino «Ardor» en los números de mayo y julio (respectivamente) de 1913 de revista juvenil *Der Anfang*. **<<**

[29] En el sistema educativo alemán del siglo XIX, *Obersekunda* era el antepenúltimo curso del bachillerato. [N. del T.] **<<**

[30] El poema épico *Hermann y Dorothea*, que trata de las consecuencias de la Revolución Francesa en Alemania, fue una de las obras de Goethe más populares en su país durante el siglo XIX. [N. del T.] **<<**

[31] Comedia de G. E. Lessing de 1767. [N. del T.] **<<**

[32] Último curso del bachillerato. [N. del T.] **<<**

[33] Heinrich von Kleist falleció en 1811. [N. del T.] **<<**

[34] En el sistema educativo alemán del siglo XIX, la *Realschule* y el *Gymnasium* eran las dos modalidades principales de la enseñanza post-obligatoria. La *Realschule* preparaba para el mundo del trabajo; el *Gymnasium*, para la universidad. De las diversas modalidades del *Gymnasium*, la más prestigiosa era el *Gymnasium* humanista, que se centraba en las lenguas clásicas, la literatura, la filosofía y la historia. [N. del T.] **<<**

[35] *Prima* eran los dos últimos cursos del *Gymnasium*. [N. del T.] **<<**

[36] Sobre la palabra «filisteísmo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[37] La *Oberrealschule* era una de las modalidades de la *Realschule*; el *Realgymnasium* y el *Reformgymnasium*, dos modalidades del *Gymnasium*. [N. del T.] **<<**

[38] Publicado bajo el pseudónimo latino «Ardor» en la revista juvenil *Der Anfang* en junio de 1913. **<<**

[39] Sobre la palabra «filisteísmo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[40] Publicado bajo el pseudónimo latino «Ardor» en la revista juvenil *DerAnfang en* septiembre de 1913. Se trata de la réplica de Benjamin a una respuesta a su artículo anterior sobre el romanticismo publicada en el mismo número de la revista. **<<**

[41] No se trata del personaje de la novela de Hölderlin, sino del pseudónimo del autor de la respuesta a la que Benjamin replica. **<<**

[42] Publicado en julio de 1913 en la revista *Die Freie Schulgemeinde*, dirigida por Gustav Wyneken. Sobre la importancia de Wyneken en la formación del pensamiento de Walter Benjamin, véase *supra*, p. 9, nota 1 de *La Bella Durmiente*. Por otra parte, éste es el primer texto que Benjamin publicó bajo su propio nombre**. <<**

[43] *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, prólogo. **<<**

[44] *System der Sittenlehre*, §§ 23 s. **<<**

[45] *Ibid*., § 15. **<<**

[46] Al parecer, Benjamin toma la cita de: Ku Hung-Ming, *Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen: Kritische Aufsätze*, trad, de Richard Wilhelm, ed. de Alfons Paquet, Jena, 1911, pp. 63 s.: «Así dice Confucio: “Yo sé por qué no hay moralidad auténtica. En su orgullo espiritual, los sabios van demasiado lejos, y los necios no van bastante lejos”». **<<**

[47] *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, capítulo primero. **<<**

[48] La Comunidad Escolar Libre era la escuela que Gustav Wyneken, director de la revista en la que Benjamin publicó este artículo, había fundado en 1906. A este respecto, véase *supra*, p. 9, nota I de *La Bella Durmiente*. [N. del T.] **<<**

[49] *Las afinidades electivas*, segunda parte, capítulo séptimo. **<<**

[50] «No se puede servir peor a la moralidad que cuando se intenta derivarla de ejemplos. Pues antes de presentarme un ejemplo de moralidad hay que juzgar de acuerdo con los principios de la moralidad si es digno de servir como ejemplo originario, es decir, como modelo, pero en ningún caso puede proporcionarnos el concepto de moralidad» (Kant), [n. de B.] *[Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, capítulo segundo]. **<<**

[51] Friedrich Wilhelm Foerster, *Jugendlehre: Ein Buch für Eltern, Lehrer und Geistliche*, Berlín, 1911. **<<**

[52] Publicado en octubre de 1913 bajo el pseudónimo latino de «Ardor» en la revista juvenil *DerAnfang*. **<<**

[53] Sobre la palabra «filisteo», cfr. *supra*, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[54] «Dígale / que respete los sueños de su juventud / cuando sea un hombre». Schiller, *Don Carlos*, acto V, escena 21, versos 4287-4289. **<<**

[55] Tercera parte, «El viajero». [N. del T.] **<<**

[56] Publicado en agosto de 1913 bajo el pseudónimo latino de «Ardor» en la revista juvenil *DerAnfang*. Una asociación de estudiantes de Breslau encargó a Hauptmann, uno de los escritores alemanes más importantes del momento, una obra de teatro para conmemorar el centenario de la Guerra de Liberación contra Napoleón. El *Festival en rimas alemanas (Festspiel in deutschen Reimen)* se estrenó el 31 de mayo de 1913 y causó gran escándalo por su contenido antipatriótico, hasta el punto de que las representaciones fueron suspendidas pocos días después. Benjamin conocía el *Festival* de Hauptmann no por las representaciones, sino por su publicación en forma de libro. **<<**

[57] «Pareados» es mala traducción de *Knittelverse*, un tipo de metro propio de la poesía medieval alemana (Hans Sachs) que con el paso del tiempo había acabado por resultar vulgar. [N. del T.] **<<**

[58] Para comprender el significado del nombre de este personaje del *Festival*, véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[59] General prusiano, héroe de la coalición antinapoleónica. [N. del T.] **<<**

[60] «Una vez que el conquistador del mundo esté perdido, / de buen grado cantaré su melodía. / Una vez que usted lo haya cazado, / todo cambiará de la noche a la mañana / y yo no me resistiré, / no seguiré siendo napoleónico. / Tal como están las cosas / voy a ser el último al que se haga justicia». **<<**

[61] «Estudiantes bravucones, inmaduros, / coged vuestros libros e id a clase… / Y tú, Fritz, hijo mío, ¿qué haces aquí? / ¡Cháchara exagerada! ¡Estupideces pueriles!». **<<**

[62] «¡Os odio, almas esclavas, / masa inmóvil, indolente e insensible! / Un mosto grueso y fangoso, sin fermentación, / sin clarificación y sin fuego. / Ni las chispas os encienden, ni los rayos os atraviesan, / el espíritu no os somete, pero sí cualquier patada». **<<**

[63] «¡Celebremos por eso a Eros! ¡Por eso / se refiere al amor encarnado esta fiesta, que / continúa en el espíritu! Y del espíritu pasa / a la palabra y a la música, a la escultura de bronce y piedra, / a la medida y al orden, es decir, a la acción y a la actividad». **<<**

[64] Publicado en 1914 (sin pseudónimo) en las actas del Primer Congreso Pedagógico-Estudiantil, celebrado en Breslau los días 6 y 7 de octubre de 1913. Se trata del texto del discurso que Benjamin pronunció. En este congreso se enfrentaron dos corrientes: la de Breslau y la de Friburgo (a la que Benjamin pertenecía). La primera tenía metas más moderadas: la reforma del sistema educativo, mientras que la última aspiraba a un cambio radical en la vida de la juventud. **<<**

[65] El Estudiantado Libre (*Freie Studentenschaft*) era una asociación a la que pertenecían los estudiantes universitarios que estaban descontentos con las asociaciones tradicionales. Benjamin se integró en la *Freie Studentenschaft* desde su primer semestre en la universidad de Friburgo (en el verano de 1912). En la primavera del 1914 presidió la *Freie Studentenschaft* de Berlín, [n. del T.] **<<**

[66] *Saemann-Schriften*, n.º 6. [N. de B.] [William Stern, *Der Student und die pädagogischen Bestrebungen der Gegenwart*, Leipzig/Berlín, 1913: n.º 6 de la colección *Saemann-Schriften für Erziehung und Unterricht.]* **<<**

[67] Este Tropel Académico Libre (*Akademische Freischar*) era una asociación estudiantil fundada en 1906 con la intención de recuperar el espíritu de las tradicionales asociaciones estudiantiles alemanas. [N. del T.] **<<**

[68] Sobre Gustav Wyneken y su relación con Benjamin, véase *supra*, p. 9, nota I de *La Bella Durmiente*. [N. del T.] **<<**

[69] Cfr. Gustav Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, Jena, 1913; *Was ist Jugendkultur?*, Múnich, 1913. **<<**

[70] Publicado en octubre de 1913 bajo el pseudónimo latino de «Ardor» en la revista *Die Aktion*. Este artículo se refiere al Primer Congreso de la Juventud Alemana Libre (*Erster Freideutscher Jugendtag*), que se celebró entre los días 10 y 12 de octubre de 1913 a las afueras de Kassel. Al parecer, Walter Benjamin asistió a este congreso, en el que Wyneken se opuso al tono nacionalista predominante entre los participantes. De hecho, los grupos juveniles y estudiantiles relacionados con Wyneken fueron expulsados de la Juventud Alemana Libre en marzo del siguiente año de 1914. **<<**

[71] La dedicatoria al periódico *Tagliche Rundschau* parece referirse irónicamente a un artículo de ese periódico sobre el Primer Congreso de la Juventud Alemana Libre. **<<**

[72] Un altiplano a las afueras de Kassel. [N. del T.] **<<**

[73] Se trata de un apellido claramente judío. [N. del T.] **<<**

[74] Ernst Keil, austriaco. [N. del T.] **<<**

[75] Martin Luserke (1888-1968) dirigió la Comunidad Escolar Libre de Wickersdorf entre los años 1910 y 1924. Sobre Gustav Wyneken y la Comunidad Escolar Libre de Wickersdorf, véase *supra*, p. 9, nota 1 de La *Bella Durmiente*. El discurso pronunciado por Wyneken en el congreso se puede consultar en las páginas 16-20 del libro de Gustav Mittelstrass y Christian Schneehagen (eds.), *FreideutscherJugendtag 1913: Reden von Gottfried Traub u.a*., Hamburgo, 1913. Por el contrario, el discurso de Luserke no parece haberse publicado. **<<**

[76] Ferdinand Avenarius (1856-1923) era un crítico artístico y literario muy famoso en su época, gracias sobre todo a ser sobrino de Wagner. Su discurso en el congreso se puede leer en las páginas 21-23 del libro mencionado en la nota anterior. **<<**

[77] Publicado en enero de 1914 en la revista *Der Student*, órgano del Estudiantado Libre de Berlín. Al texto de Benjamin le precedía una nota de la dirección de la revista en la que se afirmaba: «Estas palabras deberían haber sido leídas en la velada literaria estudiantil del 16 de diciembre de 1913. La mayoría del jurado las rechazó por razones de principio». **<<**

[78] Publicado en enero de 1914 bajo el pseudónimo latino de «Ardor» en la revista *Die Aktion*. Al parecer, la velada literaria que Benjamin comenta tuvo lugar el 16 de diciembre de 1913. **<<**

[79] Sobre el significado de esta palabra, véase lo dicho en relación con la palabra «filisteo» en p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[80] Emanuel Geibel (1815-1884), poeta patriótico alemán. [N. del T.]
<<

[81] Publicado en mayo de 1914 (sin pseudónimo) en la revista *Die Tat: Social-religiose Monatsschrift für deutsche Kultur*, dirigida por Eugen Diederichs y Karl Hoffmann. **<<**

[82] Alusión a un refrán alemán de acuerdo con el cual Dios está más cerca de quienes sufren mayor necesidad. [N. del T.] **<<**

[83] Publicado en septiembre de 1915 (sin pseudónimo) en la revista *Der Neue Merkur*. Este artículo se basa en dos discursos que Benjamin pronunció en mayo y junio de 1914* cuyos textos no se han conservado. El primero era el discurso de presentación del nuevo presidente del Estudiantado Libre de Berlín. El segundo es el discurso con que Benjamin, en su reciente calidad de presidente de esa asociación estudiantil, participó en una reunión de asociaciones estudiantiles en Weimar. **<<**

[84] Se trata del discurso de mayo de 1914 que se ha mencionado en la nota anterior. **<<**

[85] Benjamin se refiere a la refundación de la universidad alemana a principios del siglo XIX por Wilhelm von Humboldt, ministro de Educación del estado de Prusia, que se inspiró en la filosofía idealista de Fichte y Schleiermacher. [N. del T.] **<<**

[86] Sobre el significado de esta palabra, véase supra, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[87] «Inventor de cantos que van rodando y de conversaciones / centelleantes y fluidas: separación y plazo. / Permitidme que grabe en la tabla / de mi memoria al que fue mi rival: ¡haz tú lo mismo! / Pues por la escala de la embriaguez y la emoción / los dos bajamos. No volverán a deleitarme / el júbilo y elogio de los niños. / No volverán en tus oídos a tronar las estrofas». Stefan George, *H.H.*, en: *Das Jahr der Seele*, 1899. **<<**

[88] Benjamin no publicó ninguna de las tres partes (*La conversación, El diario y El baile*) de este texto, que pretendía ser un ciclo. No se sabe si se daba por satisfecho con estas tres partes, que escribió entre finales del año 1913 y principios del 1914, o si quería añadir alguna más; en todo caso, repartió copias entre sus amigos. **<<**

[89] «¿Dónde estás, juvenil, tú que siempre me / despiertas de mañana? ¿En dónde estás tú, luz?». *Der blinde Sänger*, versos 1-2.
<<

[90] «Aunque los países vecinos se hallaran tan cerca / que se oyese el canto de los gallos / y los ladridos de los perros de uno y otro lado, / moriría la gente sin embargo, anciana, / sin haber cruzado la frontera». *Tao Te King*, n.º 8o, versos 16-19. **<<**

[91] Esta frase tiene más sentido dicha en alemán que en español, ya que en alemán «diario» se dice *Tagebuch*, esto es, «libro del día». [N. del T.] **<<**

[92] «Declinando resplandece en el tiempo la amada del paisaje, / pero oscurecido permanece sobre el medio el enemigo. / Sus alas tienen sueño. El negro redentor de las naciones / lanza su “no” cristalino y decide nuestra muerte». Estos versos parecen ser de Benjamin. **<<**

[93] Benjamin no publicó este artículo, que escribió entre finales del 1914 y principios del 1915. [Los títulos de los poemas en alemán son *Dichtermut* —del que hay dos versiones— y *Blödigkeit*. (N. del T.)] **<<**

[94] Sobre el concepto de «forma interior», véase el artículo «Form, innere». en: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. III, pp. 974. s. **<<**

[95] La traducción más sencilla de *Gehalt* es «contenido», pero Goethe se refería con esta palabra no a cualquier contenido, sino a aquel que brota de una interioridad activa, la cual le da forma. *Gehalt* es contenido que lleva en sí la forma. Véase a este respecto el artículo «Gehalt» en: *Goethe-Handbuch in vier Banden*, ed. de Bernd Witte *et al*., Stuttgart/Weimar, Metzler, 1998, vol. 4/1, pp. 341-343. [N. del T.] **<<**

[96] *Schriften*, ed. de J. Minor, Jena, 1907, vol. 2, p. 231. **<<**

[97] Benjamin cita estos poemas de Hölderlin de acuerdo con la edición de Paul Ernst de 1905; en ella se denomina «primera versión» de *Dichtermut (Coraje de poeta)* a lo que las ediciones posteriores llaman «segunda versión», y viceversa. La primera versión es del otoño de 180O; la segunda, del invierno de 1800-180I; mientras que *Blodigkeit (Apocamiento)* es del invierno de 1803-1804 **<<**

[98] *Coraje de poeta*, segunda versión, versos 9-12. **<<**

[99] *Ibid*., versos 13 y 14. **<<**

[100] *Weibertreue* es un tópico de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX. [N. del T.] **<<**

[101] *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 26. **<<**

[102] *Ibid*., versos 18-20. **<<**

[103] *Apocamiento*. [N. del T.] **<<**

[104] *Coraje de poeta*, segunda versión, versos 10 y 9. **<<**

[105] *Ibid*., versos 11-12. **<<**

[106] *Ibid*., verso 1. **<<**

[107] «¿No se emparenta contigo la totalidad de los vivos?» (*Coraje de poeta*, segunda versión, verso 1). **<<**

[108] *Apocamiento*, verso *2*. **<<**

[109] *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 2. **<<**

[110] *Apocamiento*, verso 21. **<<**

[111] La palabra *geschickt* puede ser tanto un adjetivo («hábil», «diestro») como el participio («enviado») del verbo *schicken*. En el primer sentido, la palabra aparece en el verso 21 de *Apocamiento*, que Benjamin acaba de citar. Dentro de la misma familia semántica se encuentra el término *Geschick*, «destino». Véase además nota 21 [N. del T.] **<<**

[112] *Apocamiento*, verso 24. **<<**

[113] La palabra «destino» traduce *Schicksal*, otro término relacionado con *geschickt*. [N. del T.] **<<**

[114] *Coraje de poeta*, primera versión, verso 13; *Apocamiento*, verso 13. **<<**

[115] *Apocamiento*, versos 3-4. **<<**

[116] Cfr. *Coraje de poeta*, primera versión, versos 3-4: «¡Por eso, camina inerme / por la vida y no te inquietes!». [N. del T.] **<<**

[117] *Apocamiento*, verso 5. **<<**

[118] *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 5. **<<**

[119] Benjamin hace aquí un juego de palabras intraducible al español: las palabras «oportuno» (*gelegen*) y «oportunidad» (*Gelegenheit*) tienen en alemán la misma raíz que «situación» (*Loge*) y «situado» (*gelegen*). [N. del T.] **<<**

[120] *An Landauer*, verso 1. **<<**

[121] *Apocamiento*, verso 6. [La traducción literal de las palabras de Hölderlin *Sei zur Freude gereimt* (cuyo sentido podría ser «Prepárate para la alegría») es sin duda absurda en español, pero los argumentos que aquí Benjamin va elaborando a partir de ellas nos impone la literalidad. (N. del T.)] **<<**

[122] *Coraje de poeta*, segunda versión, versos 6-8. **<<**

[123] Cfr. *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 17; *Apocamiento*, verso 17. **<<**

[124] Cfr. *ibid*. **<<**

[125] *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 18. **<<**

[126] *Apocamiento*, verso 18. **<<**

[127] *Ibid*. **<<**

[128] Fragmento 21. **<<**

[129] Cfr. *Coraje de poeta*, segunda versión, verso 16; *Apocamiento*, verso 16. **<<**

[130] *Apocamiento*, versos 22 s. **<<**

[131] *Ibid*., verso 10. **<<**

[132] *Ibid*., verso 9. **<<**

[133] *Ibid*., versos 22-24. **<<**

[134] *Sobre la educación estética del hombre*, carta 22. **<<**

[135] *Halfte des Lebens*, verso 7. **<<**

[136] *Der Herbst*, versos 1 y 3. **<<**

[137] Benjamin nunca publicó este artículo, que redactaría al parecer en junio de 1916. **<<**

[138] *Sobre poesía ingenua y sentimental*, 1795. **<<**

[139] Georg Büchner, «Lenz», *Sàmtliche Werke und Briefe*, a partir de su legado manuscrito, ed. de Fritz Bergemann, Leipzig, 1927, p. 98 *[Obras completas*, trad, de Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 1992, p. 148]. **<<**

[140] Benjamin nunca publicó este artículo, que redactaría al parecer en junio de 1916. **<<**

[141] Véase también Nietzsche, *La gaya ciencia* <aforismo> 340. [N.de B.] **<<**

[142] 211d-212b. **<<**

[143] Benjamin nunca publicó este artículo, que redactaría al parecer en el verano de 1916. **<<**

[144] Benjamin nunca publicó este artículo, que al parecer redactó en el verano de 1916. **<<**

[145] Cfr. Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, en: *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. XII, pp. 287-298. **<<**

[146] Friedrich Hebbel (1813-1863), *Mein Wort über das Drama*, en: *Werke*, ed. de G. Fricke *et al*., Múnich, Hanser, 1967, vol. III, p. 545. **<<**

[147] Friedrich Schlegel, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, Berlín, 1802. **<<**

[148] Benjamin nunca publicó este artículo, que al parecer redactó durante el verano de 1916. **<<**

[149] La palabra «luctuoso» traduce *traurig*, que forma parte de la palabra *Trauerspiel*, literalmente: «obra luctuosa teatral». [N. del T.] **<<**

[150] Cfr. Shakespeare, *Hamlet*, acto II, escena 2. **<<**

[151] Benjamin nunca publicó este artículo, que al parecer redactó en noviembre de 1916. **<<**

[152] «Se» traduce *sich*, que es un pronombre reflexivo. [N. del T.] **<<**

[153] ¿O es más bien la tentación de situar la hipótesis al principio lo que conforma el abismo de todo filosofar? [N. de B.] **<<**

[154] Génesis 2: 19. La cursiva es de Benjamin. [Las citas en español del texto del Génesis se basan en la traducción de Juan Guillén y Joaquín Menchén (La Casa de la Biblia, 1992). Benjamin cita en alemán una versión ligeramente modernizada de la traducción de Lutero. (N. del T.)] **<<**

[155] Carta de Johann Georg Hamann a Friedrich Heinrich Jacobi del 18 de octubre de 1785. [Hamann (1730-1788) puede decir que el lenguaje es madre, porque la palabra que en alemán corresponde a «lenguaje» (*Sprache*) es femenina. (N. del T.)] **<<**

[156] Génesis 2: 7. En hebreo, «hálito» es *néfes*. **<<**

[157] *Ibid*. En hebreo, «tierra» se dice *adamah*, de donde procede *Adam*, «Adán». **<<**

[158] Génesis I: 3, 6, 9, 11, 14, 20, 26. **<<**

[159] Génesis I: 7, 16, 25. **<<**

[160] El verbo «crear» figura en Génesis I: 21, 27; el verbo «llamar», en Génesis I: 5, 8, 10. **<<**

[161] Génesis I: 31. **<<**

[162] La cursiva es de Benjamin. **<<**

[163] Génesis 2: 23 [en hebreo, «varona» es *isah*, versión femenina de *îs*, «varón»] y Génesis 3: 20 [por su parte, *hawwah* significa algo así como «vida»]. **<<**

[164] En latín: *nomen est omen*. [N. del T.] **<<**

[165] Johann Georg Hamann, *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den gottlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*, 1772. **<<**

[166] Maler (Friedrich) Müller, *Adams erstes Erwachen und erste seelige Nächte*, 2.ª ed. corregida, Mannheim, 1779, p. 49. **<<**

[167] *Ibid*., p. 51. **<<**

[168] Génesis 3: 17. **<<**

[169] Benjamin nunca publicó este artículo, que al parecer redactó en noviembre de 1917; el *Apéndice* es de marzo de 1918. **<<**

[170] Moses Mendelssohn (1729-1786) y Christian Garve (1742-1798), filósofos alemanes. [N. del T.] **<<**

[171] *Crítica de la razón pura*, A 841 / B 869. **<<**

[172] *Ibid*., A III. **<<**

[173] *Ibid*., A 444 / B 472. **<<**

[174] *Ibid*., «tabla de las categorías», A 80 / B 106. **<<**

[175] Cfr. Johann Georg Hamann, *Rezension zur Kritik der reinen Vernunft* (1781) *y Metakritik über den Purismum der Vernunft* (1784).
<<

[176] Cfr. *Crítica de la razón pura*, B XXXV-XXXVI. **<<**

[177] *Intento de demostrar que la descripción científica de un proceso presupone ya su explicación*, en el vol. VI de esta edición de las obras de Walter Benjamin. **<<**

[178] Publicado en 1921 en la revista *Die Argonauten*. Según parece, Benjamin redactó este artículo entre septiembre y noviembre de 1919. **<<**

[179] *Más allá del bien y del mal*, cuarta parte, n.º 70. La cita es imprecisa. **<<**

[180] *Hyperions Schicksalslied*, verso 7. **<<**

[181] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, libro II, cap. 13, verso 6 del poema que comienza con las palabras *Wer nie sein Brot mit Tränen ass*. **<<**

[182] Publicado en agosto de 1921 en la revista *Archiv für Sozjalwissenschaft und Sozjalpolitik*. Según parece, Benjamin redactó este artículo entre diciembre de 1920 y enero de 1921. **<<**

[183] La palabra alemana *Gewalt*, que corresponde a la palabra española «violencia», significa en su sentido más sencillo lo mismo que «fuerza», «capacidad», «poder», y, en sentido enfático, «violencia». [N. del T.] **<<**

[184] Capítulo 16. **<<**

[185] Goethe, *Torquato Tasso*, verso 994. **<<**

[186] Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, capítulo segundo. **<<**

[187] Lo que se podría poner en duda en tan famosa exigencia es si no contendrá demasiado poco, es decir, si es lícito servirse de uno mismo o de otro como medio. Se podrían aportar buenas razones en favor de esta duda. [N. de B.] **<<**

[188] Erich Unger, «Die Théorie. Versuche zu philosophischer Politik, I. Veröffentlichung», *Politik und Metaphysik*, Berlin, 1921, p. 8. [N.de B.] **<<**

[189] «Entendimiento» es, como *Verstandigung*, la capacidad de comprendernos unos a otros y de ponernos de acuerdo unos con otros, [N. del T.] **<<**

[190] Véase Unger, *op. cit*, pp. 18 ss. [N. de B.] **<<**

[191] Georges Sorel, *Réfexions sur la violence*, 5.ª ed., París, 1919, p. 250. [N. de B.] [Sorel vivió entre 1847 y 1922, y fue un teórico de la política, primero marxista, después anarquista y finalmente fascista. (N. del T.)] **<<**

[192] *Ibid*., p. 265. [N. de B.] **<<**

[193] Benjamin se refiere a la revolución espartaquista (comunista), que estalló en Alemania en noviembre de 1918. [N. del T.] **<<**

[194] Sorel, *op. cit*., p. 195. [N. de B.] **<<**

[195] *Ibid*., p. 249. [N. de B.] **<<**

[196] *Ibid*., p. 200. [N. de B.] **<<**

[197] Homero, *Ilíada*, canto 24, versos 605-617; Ovidio, *Metamorfosis*, libro 6, versos 146-312. **<<**

[198] Hesíodo, *Teogonía*, versos 507-616; *Los trabajos y los días*, versos 47-105. **<<**

[199] Anatole France, *Le lys rouge*, París, 1894. **<<**

[200] Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, 2.ª ed. Correg., Berlín. 1907, p. 362. [N. de B.] **<<**

[201] Números 16. **<<**

[202] Kurt Hiller, «Anti-Kain. Ein Nachwort», en: *Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik*, ed. de Kurt Hiller, vol. 3, Múnich, 1919, p. 25. [N.de B.] [Hiller, escritor expresionista alemán, vivió entre los años 1885 y 1972. (N. del T.)] **<<**

[203] Benjamin nunca publicó este texto, cuyo título fue añadido por Th. W. Adorno (basándose en indicaciones del autor) y cuya fecha de redacción es desconocida: Adorno pensaba que el texto era de 1937; Gershom Scholem y Rolf Tiedemann lo fechan en los años 1920-1921. **<<**

[204] El hecho de que este libro de Ernst Bloch se publicara en 1918 y que Benjamin lo estudiara durante el otoño de 1919 puede ser un indicio de que Benjamin redactó este fragmento en los años 1920-1921. **<<**

[205] Benjamín no publicó nunca este texto ni el siguiente, que son dos versiones de un mismo texto. El primero lo redactó, al parecer, en febrero de 1933; el segundo, en el verano de ese mismo año. **<<**

[206] Rudolf Leonhard, *Das Wort*, Berlín, 1931, p. 6. **<<**

[207] En hebreo, *bêt* es tanto el nombre de la segunda letra del alfabeto (b) como la palabra (en estado constructo) que significa «casa». [N. del T.] **<<**

[208] Véase *supra*, nota 205 de *Doctrina de lo semejante*. [N. del T.] **<<**

[209] Véase *supra*, nota 206 de *Doctrina de lo semejante*. **<<**

[210] Publicado el 7 de diciembre de 1933 en la revista *Die Welt im Wort*. Benjamin, al parecer, redactaría este artículo en el verano de ese mismo año. **<<**

[211] Esopo, *El labrador y sus hijos*. **<<**

[212] Véase al principio de este mismo volumen, pp. 54-56, el artículo «Experiencia», de 1913. [N. del T.] **<<**

[213] Adolf Loos, *Keramika*, 1904, en: *Sämtliche Schriften*, vol. I, Viena/Múnich, 1962, pp. 253 ss. **<<**

[214] Paul Scheerbart (1863-1915), escritor alemán de relatos fantásticos. [N. del T.] **<<**

[215] Bertolt Brecht, *Versuche 4-7. Heft 2*. **<<**

[216] Goethe, *Fausto*, segunda parte, verso 11 583. **<<**

[217] Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlín, 1914, p. 125. **<<**

[218] Benjamin nunca publicó este artículo, que escribió en francés entre finales de 1934 y principios de 1935, con la esperanza de publicarlo en la *Nouvelle Revue Française* que dirigía Jean Paulhan. **<<**

[219] Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Viena, 19o1. **<<**

[220] Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Berlín, 1922. **<<**

[221] *Versuch über die Gräbersymbole der Alten*, Basilea, 1859. **<<**

[222] *Ibid*., prólogo; vol. II, pp. 41-44 de dicha edición: J.J. Bachofen, *Urreligion und antike Symbole: Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden*, ed. de C.A. Bernoulli, Leipzig, 1926. **<<**

[223] *Der Bar in den Religionen des Altertums*, vol. I, p. 140 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[224] Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol: Ein Würdigungsversuch*, Basilea, 1924, p. 47. **<<**

[225] Winckelmann, carta a Volkmann del 16 de julio de 1764. **<<**

[226] Bachofen, *Autobiographische Aufzeichnungen*, vol. I, p. 32 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[227] Bachofen, *Das Mutterrecht*, vol. I, p. 265 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[228] Bachofen, *Das lyhische Volk und seine Bedeutung für die Entwicklung des Altertums*, vol. III, p. 105 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[229] Bachofen, *Das Mutterrecht*, vol. II, p. 164 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[230] Bachofen, *Autobiographische Aufigichnungen*, vol. I, p. 30 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[231] Cfr. G. A. Bernoulli, *op. cit.*, p. 414. [La inscripción significa: «Bastante para morir».] **<<**

[232] Bachofen, *Die Sage von Tanaquil: Eine Untersuchung über den Orientalismus in Rom und Italien*, Heidelberg, 1870; *Beilage zu der Schrift Die Sage von Tanaquil: Theodor Mommsen's Kritih der Erzahlung von Cn. Marcius Coriolanus*, Heidelberg, 1870. **<<**

[233] Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, París, 1921, vol. II, pp. 258-266. **<<**

[234] Bachofen, carta a Joseph Kohler del 6 de mayo de 1883; vol. I, pp. 241 s. de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[235] Bachofen, *Autobiographische Aufzeichnungen*; vol. I, p. 35 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[236] Friedrich Carl von Savigny, *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft*, Heidelberg, 1814. **<<**

[237] Bachofen, *Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiosen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, 1861. **<<**

[238] Cfr. C.A. Bernoulli, *op. cit.*, pp. 304-311. **<<**

[239] Friedrich Engels, prólogo a la cuarta edición (i891) de *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, en: Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, Berlín, Dietz, 1969, vol. 21, pp. 475 s. **<<**

[240] Recogido en su libro *Der Siebente Ring*, en *Obras completas*, vols. 6-7. Berlín, 1931, pp. 16 s. **<<**

[241] Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, Múnich, 1925, pp. 88 ss. **<<**

[242] *Ibid*., pp. 79 ss. **<<**

[243] *Ibid*., p. 154. **<<**

[244] Ludwig Klages, *Der Geist ais Widersacher der Seele*, 3 vols., Leipzig, 1929 ss. **<<**

[245] Alfred Baeumler, «Bachofen der Mythologe der Romantik», en: *DerMythusvon Orient und Occident: Eine Metaphysik der alten Welt, aus den Werken von J.J. Bachofen herausgegeben von Manfred Schröter*, Munich, 1956, p. CCLXXXI. **<<**

[246] Elisée Reclus (1830-1905), geógrafo francés de tendencia política anarquista. [N. del T.] **<<**

[247] C.A. Bernoulli, *op. cit*., pp. 242 s. **<<**

[248] Paul Lafargue, «Das Mutterrecht. Studie über die Entstehung der Familie», en: *Die Neue Zeit*, Stuttgart, 1885-1986, año 6, p. 303. **<<**

[249] Erich Fromm, «Die sozialpsychologische Bedeutung der Mutterechtstheorie», en: *Zeitschrifl für Sozjalforschung* 3 (1934), pp. 220s. **<<**

[250] Bachofen, *Das Mutterrecht*; vol. I, p. 423 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[251] Bachofen, *Antiquarische Briefe vornehmlich zur Kenntnis der altesten Verwandtschafisbegriffe, op. cit*. **<<**

[252] Bachofen, *Autobiographische Aufceichnungen*; vol. I, p. 34 de *Urreligion und antike Symbole, op. cit*. **<<**

[253] Publicado en 1921 en la revista *Die Argonauten*. Según parece, Benjamin debió de redactar este artículo en el 1917. **<<**

[254] *Schriften*, ed. de J. Minor, Jena, 1907, vol. II, p. 231. **<<**

[255] Conversación del 4 de febrero de 1829. **<<**

[256] Benjamin nunca publicó este texto, que al parecer redactó entre finales de 1921 y principios de 1922. El editor Richard Weissbach le había propuesto durante el verano de 1921 que dirigiera una nueva revista literaria a la que Benjamin quería llamar *Angelus Novus*, como la acuarela de Klee que había adquirido aquel mismo verano. Los problemas económicos de la editorial impidieron que finalmente se publicara la revista, cuyo primer número estaba completamente preparado. En él iba a editarse también este texto. **<<**

[257] Dirigida entre 1798 y 1800 por los hermanos Schlegel. **<<**

[258] Carta de Ulrich von Hutten a Willibald Pirckheymer del 25 de diciembre de 1518. [Hutten era un autor humanista que vivió entre 1488 y 1523. (N. del T.)] **<<**

[259] Friedrich Gottlieb Klopstock vivió entre 1724 y 1803. [N. del T.]
<<

[260] Esta frase contiene una cita de Goethe, que el 25 de diciembre de 1825 dijo a Eckermann: «Shakespeare […] nos da manzanas de oro en bandejas de plata». **<<**

[261] Benjamin nunca publicó este texto, que al parecer redactó a mediados de 1923. En principio, parece ser el germen del libro titulado *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, incluido en el libro I, volumen I, de esta edición de sus *Obras*. **<<**

[262] Adolph Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, 1846, vol. III, p. 57. **<<**

[263] Friedrich Hebbel, *Herodes und Mariamne. Eme Tragodie in funf Acten*, Viena, 1850. **<<**

[264] Cfr. Esquilo, *Los siete contra Tebas*, y Eurípides, *Las fenicias*; Sófocles, *Antígona*; Eurípides, *Alcestis*. **<<**

[265] *Achilleis (La Aquileida)* es el título de un poema épico que Goethe comenzó a escribir en 1808 y que luego nunca terminó. [N. del T.l **<<**

[266] Flavius Josephus, *De bello judaico* [Περίτοϋ ’Ιουδαϊκού πολέμου], libri VII (I, 17-22); id., *Antiquitates judaicae* [’Ιουδαϊκή αρχαιολογία], libri XX (XV, 2, 3, 6,7). [N. de B.] **<<**

[267] Personaje de la mitología escandinava especialmente violento. [N. del T.] **<<**

[268] Sobre lo siguiente, puede verse Marcus Landau, «Die Dramen von Herodes und Mariamne», en: *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* 8 (1895), pp. 175-212, 279-317, y también 9 (1896), pp. 185-223. El trabajo citado trata de numerosos dramas sobre Herodes utilizando un tono muy desenvuelto y de manera no siempre fiable. [N. de B.I **<<**

[269] Hans Sachs, *Tragedia mit* 15 *Personen zu agiren, Der Wüterich Kónig Herodes, wie dersein drey Son und sein Gemahel umbbracht, unnd hat* 5 *Adus*, 1552. [N.de B.] **<<**

[270] Carta a Eduard Janinski del 14 de agosto de 1848. **<<**

[271] Andreas Gryphius, *Herodis furiae et Rachelis lacrymae*, 1634. en: *id., Dei vindicis impetus et Herodis interitus*, 1635. [N. de B.] [Gryphius vivió entre 1616 y 1664, siendo el poeta y dramaturgo de mayor importancia del Barroco alemán. (N. del T.)] **<<**

[272] *Herrn B.H. Brockes verteutschter bethlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino*, Colonia y Hamburgo, 1715. [Giambattista Marino vivió entre 1569 y 1625 (N. del T.)]. **<<**

[273] G.A. Cicognini, *Il maggior monstro del mondo. Opera trágico*, Perugia, 1656. [N. de B.] **<<**

[274] J.B. Reggioni, *La felonía d’Erode*, Bolonia, 1672. [N. de B.] **<<**

[275] Domenico Lalli, *La Mariane*, interpretada en Venecia en 1724. [N. de B.] **<<**

[276] Gasparo Gozzi tradujo en 1751 italiano la primera versión de *Marianne* de Voltaire, que es de 1724. **<<**

[277] Tirso de Molina, *La vida de Herodes*, 1636. [N. de B.] **<<**

[278] Damián Salucio del Poyo, *La próspera fortuna del famoso Ruy López de Avalos*, 1611. [N. de B.] **<<**

[279] El drama de Daniel Heinsius se encuentra incluido en su libro *Poemata*, publicado en Amsterdam en el 1649. **<<**

[280] Johann Elias Schlegel, *Nachricht und Beurtheilung von Herodes dem Kindermörder einem Trauerspiele Johann Klajs. Beytrage zar kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamheit*, vol. VII, 1741 (*Joh. Elias Schlegels Werke. Drifter Theil*, ed. de Johann Heinrich Schlegel, Copenhague/Leipzig, 1764, pp. 1-26). [N. de B.] **<<**

[281] Philip Massinger, *The Duke of Millain*, I623. [N. de B.] **<<**

[282] Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner*, sección I, vol. II, Berlín, 1903, pp. 247-260. **<<**

[283] Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Fatime*, en *Sämtliche Schriften*, vol. 3, Stuttgart, 1887, pp. 390-399, Franz Grillparzer, *Die letzten Könige von Juda*, en *Sämtliche Werke*, vol. 8/9, Viena, 1936, pp. 79s.; Friedrich Rückert, *Herodes der Grosse in zwei Stücken*, Stuttgart, 1844; Stephen Phillips, *Herod*, 1900. **<<**

[284] Johann Diederich Gries (1775-1842) tradujo al alemán, entre 1815 y 1829, numerosas obras de Calderón. [N. del T.] **<<**

[285] Eugenio de Ochoa, 1815-1872. [N. del T.] **<<**

[286] *Goethe und Calderon. Gedenkblätier zur Calderonfeier*, ed. de Edmund Dorer, Leipzig, 1881. [N. de B.] **<<**

[287] Hugo Schuchardt, *Romanisches und Keltisches. Gesammelte Aufsatze*, Estrasburgo, 1886, pp. 120-149. [N. de B.] **<<**

[288] August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Viena, 1809-1811. **<<**

[289] Ludwig Tieck, 1773-1853. [N. del T.] **<<**

[290] Cfr. Camille Pitollet, *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Bohl von Faber et José Joaquín de Mora*, París, 1901. [N. de B.] [Johann Nikolas Böhl von Faber vivió entre 1730 y 1836; era el padre de Cecilia Böhl de Faber —que utilizó el pseudónimo de Fernán Caballero—. José Joaquín de Mora vivió entre 1783 y 1864 (N. de T.)] **<<**

[291] Hugo Schuchardt, *op. cit*, p. 143. **<<**

[292] Carta a Schiller del 28 de enero de 1804. **<<**

[293] Conversación con Eckermann del 12 de mayo de 1825. **<<**

[294] Hermann Ulrici, *Über Shakespeare’s dramatische Kunst und sein Verhältniszu Calderon und Göthe*, Halle, 1839, p. 517. **<<**

[295] *Ibid*., p. 528. **<<**

[296] La palabra alemana *Trauer-spiel* (donde *Spiel* es ‘obra’ siendo *Trauer* ‘luto’) se puede traducir literalmente como «obra teatral luctuosa». [N. del T.] **<<**

[297] Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, ed. de E. Beutler, vol. 6, Zúrich/Stuttgart, 1962, pp. 850-857. **<<**

[298] Téngase en cuenta que, en alemán, como también sucede en otras lenguas, para decir «obra teatral» se emplea una palabra (*Spiel*) que significa «juego». [N. del T.] **<<**

[299] Ernst Raupach, que vivió entre 1784 y 1852, escribió entre 1825 y 1832 quince dramas sobre los Hohenstaufen. **<<**

[300] *Los fantasmas*, drama de Ibsen de 1881. [N. del T.] **<<**

[301] [Heinrich von Treitschke.] «Zeitgenössische Dichter. III: Friedrich Hebbel», en: *Preußische Jahrbücher*, ed. de Rudolf Haym, vol. V, Berlín, 1860, p. 559. [N. de B.] [Treitschke, uno de los más influyentes de los historiadores alemanes de la segunda mitad del XIX, vivió entre 1834 y 1896. (N. del T.)] **<<**

[302] Schack, *op. cit*, p. 178. **<<**

[303] Peter Berens, «Calderons Schicksalstragödien», en: *Romanische Forschungen* 39 (1921), pp. 1-66. [N. de B.I **<<**

[304] *Ibid*., p. 65. **<<**

[305] Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, segunda jornada, cuadro tercero. **<<**

[306] Berens, *op. cit*., pp. 55 s. **<<**

[307] Calderón, *op. cit*, segunda jornada, cuadro segundo. **<<**

[308] A. W. von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti*, Bonn/Leipzig, 1923, vol. II, p. 274. **<<**

[309] Vivió entre 1768 y 1823. [N. del T.] **<<**

[310] A.W. Schlegel, *op. cit*., p. 282. **<<**

[311] Carta de Goethe a J.D. Gries del 29 de mayo de 1816. **<<**

[312] Goethe, reseña de *La hija del aire*, 1822, en: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, vol. 12, pp. 303-305. **<<**

[313] Berens, *op. cit*., p. 65. **<<**

[314] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), sección 3, I, cap. 2 (*Werke*, ed. de N. Miller, vol. V, Múnich, 1973, p. 342). **<<**

[315] *Schauspiele von Pedro Calderón de la Barca, übersetzt von Ernst Friedrich Georg Otto von der Malsburg*, 6 vols., Leipzig, 1819-1825. **<<**

[316] Hebbel, *Sämtliche Werke*, sección 2, vol. 3, Berlín, 1903, p. 8. **<<**

[317] Véase *supra*, nota 38 de p. 264. [N. del T.] **<<**

[318] Emil Kuh, *Biographie Friedrich Hebbels*, Viena/Leipzig, [2] 1907, vol. II, p. 248. **<<**

[319] *Herodes und Mariamne*, acto V, escena 5, vv. 19 s. **<<**

[320] «Por tu rígido orgullo, que en la Tierra, / donde todo vacila, parece ser lo único constante; / *por cada día hermoso que pasé contigo…*». Hebbel, *Sämtliche Werke*, sección I, vol. 2, p. 469. Los versos pertenecen a la primera versión de *Herodes und Mariamne*, pero Hebbel decidió eliminarlos de la versión impresa. **<<**

[321] «Una palabra más antes de ir a dormir, mientras / me hace la cama mi último sirviente». *Herodes und Mariamne*, acto V, escena 6, vv. 2959 s., *op. cit*., p. 347. **<<**

[322] «Por eso siento una honda compasión por él / y tu venganza se me hace demasiado severa». **<<**

[323] «¡Yo cargo con los gastos sobre mí! / Y que no fue a causa de la vida / que el sacrificio del animal me sublevó / lo mostraré a la vida renunciando». *Ibid*., vv. 3057-3062, p. 351. **<<**

[324] «¡La muerte! ¡La muerte! ¡La muerte está entre nosotros! / ¡Sin avisar llega, como siempre!». *Ibid*., acto IV, escena 8, vv. 2526 s. **<<**

[325] Cfr. *Hebbel in der zeitgenössichen Kritik. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von H. Wütschke*, Berlín, 1910; así como: Konstantin von Wiglach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Osterreich*, Viena, 1862, artículo «Hebbel». [N. de B.] **<<**

[326] Carta de Hebbel a Gustav Kühne del 16 de junio de 1848. **<<**

[327] Publicado en varios periódicos alemanes en septiembre de 1926 y redactado unos meses antes, como el texto siguiente. El suizo Johann Peter Hebel, al que no se debe confundir con el alemán Friedrich Hebbel, vivió entre 1760 y 1826. Era pastor protestante y autor de poemas en dialecto. A partir del 1807 publicó en la revista *Der Rheinlandische Hausfreund* diversos relatos que tuvieron gran éxito, por lo que en l8ll los recopiló en el volumen titulado *Schabkastlein des rheinischen Hausfreundes*, que sería la más popular de sus obras. [El libro puede leerse en español: *Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano*, trad, de Anton Dietericb, Barcelona, Alba, 1998. (N. del T.)] **<<**

[328] Localidades de la Selva Negra. [N. del T.] **<<**

[329] J.P. Hebel, *Allgemeine Betrachtung über das Weltgebäude: Der Mond*, en: *J.P. Hebels sämtliche Werke*, vol. 8, Karlsruhe, 1834, pp. 21 s. **<<**

[330] Jean Paul es pseudónimo (en homenaje a Rousseau) del escritor alemán Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825). Su estilo se caracteriza por un humor que es directo heredero de Sterne y de Fielding. Escribió novelas muy voluminosas y el tratado teórico *Vorschule der Ästhetik*. [N. del T.] **<<**

[331] «Hay un empirismo delicado que se vuelve idéntico al objeto, convirtiéndose en auténtica teoría»; «Lo máximo sería comprender que lo fáctico es ya teoría». Goethe, *Máximas y reflexiones*, n.º 565 y 575. **<<**

[332] Jean Paul, *Levana oder Erziehlere*, apéndice *Über die physische Erzjehung*. **<<**

[333] J.P. Hebel, *Der Barbierjunge von Segringen*, en: *J.P. Hebels sämtliche Werke, op. cit*., vol. 8, pp. 59 ss. **<<**

[334] Personajes de los relatos de Hebel. [N. del T.] **<<**

[335] J. P. Hebel, *Die Schwänke des Rheinländischen Hausfreundes. Mit 32 Original-Lithographien von Dambacher*, Stuttgart, 1842. **<<**

[336] J.P. Hebel, *Unerhofftes Wiedersehen*, en: *J.P. Hebels sämtliche Werke, op. cit*, vol. 3, pp. 188 s. **<<**

[337] J. P. Hebel, *Betrachtungen über verschiedene Thiere: 5.. Die Eidexen*, en: *J. P. Hebels sämtliche Werke, op. cit*., vol. 8, p. 105. [Para la debida apreciación del estilo y carácter de ese texto —que en absoluto afecta a la debida comprensión del presente artículo—, se mantiene en idioma original. (N. del T.)] **<<**

[338] J.P. Hebel, *Die Probe*, en: *J.P. Hebels sämtliche Werke, op.cit*., vol. 3, p. 316. **<<**

[339] Publicado en septiembre de 1926 dentro de la revista *Die literarische Welt*; estaba dirigida por el escritor Willy Haas, uno de los pocos amigos de Kafka. **<<**

[340] El escritor alemán Moses Hess, colaborador de Marx en la *Rheinische Zeitung*, así como precursor del sionismo, vivió entre 1812 y 1875. [N. del T.] **<<**

[341] *Belchen* es el nombre alemánico de una montaña de la Selva Negra. **<<**

[342] Adalbert Stifter, escritor austríaco que vivió entre 1805 y 1868. [N. del T.] **<<**

[343] J.P. Hebel, *Andreas Hofer*, en: *J. P. Hebels sämtliche Werke*, vol. 3, pp. 194-197. **<<**

[344] J.P. Hebel, *Míssnerstand (o Der Wegweiser)*, en: *J. P. Hebelssämmtliche Werke, op. cit*., vol. 3, p. 35. **<<**

[345] Véase nota 336. [N. del T.] **<<**

[346] *Gottfried Kellers sämtliche Werke. Auf Grund des Nachlasses herausgegeben von Jonas Frankel. Von der Verwaltung des Gottfried Kellerschen Nachlasses autorisierte Ausgabe*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zúrich/Múnich. [N.de B.] [Benjamin publicó el texto de este artículo en agosto de 1927, dentro de la revista *Die literarische Welt*, pocas semanas después de redactarlo. El escritor suizo Gottfried Keller vivió entre 1819 y 1890. Sus novelas, la más famosa de las cuales es la voluminosa *Enrique el Verde*, describen con humor y melancolía el curso de la vida cotidiana. Pero la última de ellas, que es *Martin Salander*, abandona ya el tono amable y elabora una crítica de la sociedad industrial.] **<<**

[347] Gottfried Keller, *Gedichte von Heinrich Leuthold*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 22, p. 210. **<<**

[348] G. Keller, *Martin Salander*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 12. **<<**

[349] Adalbert Stifter vivió entre 1805 y 1868, y escribió novelas y relatos que exponen el triunfo de la armonía entre el individuo, la naturaleza y la sociedad, [N. del T.] **<<**

[350] Gottfried Keller, diario del 1 de mayo de 1848, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 21, p. 97. **<<**

[351] Seldwyla es la ciudad imaginaria donde transcurre el ciclo de novelas de *Die Leute von Seldwyla*, que Keller empezó a publicar en el 1856. **<<**

[352] Keller vivió en Heidelberg entre 1848 y 1850, y allí conoció a Ludwig Feuerbach. **<<**

[353] Sobre el significado de la palabra «filisteo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del artículo *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[354] Keller vivió en Múnich entre 1840 y 1842 para formarse allí como pintor. **<<**

[355] Entre 1861 y 1876 Keller sería Primer Escribano del cantón de Zúrich. **<<**

[356] Berthold Auerbach, 1812-1882, y Paul Heyse, 1830-1914. [N. del T.] **<<**

[357] G. Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 7, pp. 83-187. **<<**

[358] G. Keller, *Jeremías Gotthelf*. en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 22, pp. 43-117. Gotthelf, que vivió entre los años 1797 y 1854, era un pastor protestante suizo que escribió relatos y novelas en los que criticó a la sociedad de su tiempo desde un punto de vista conservador. **<<**

[359] *Ibid*., p. 44. **<<**

[360] *Ibid*., p. 88. **<<**

[361] *Ibid*., p. 78. **<<**

[362] Felix Dahn (1834-1912), autor de novelas históricas; Eugenie Marlitt (1825-1887), autora de novelas rosa. [N. del T.] **<<**

[363] *Romeo und Julia, op. cit*., p. 187. **<<**

[364] G. Keller, *Dietegen*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. 8, p. 221. **<<**

[365] G. Keller, *Die dreigerechten Kammacher*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 7, p. 259. **<<**

[366] *Martin Salander, op. cit*., p. 289. **<<**

[367] Conrad Ferdinand Meyer, escritor suizo. Vivió entre 1825 y 1898. [N. del T.] **<<**

[368] Victor Hehn, *Italien: Ansichten und Streiflichter*, Berlín, [5] 1896, p. 49. [Hehn era un historiador del arte que vivió entre 1813 y 1890. (N. del T.)] **<<**

[369] *Romeo und Julia, op. cit*., p. 93. **<<**

[370] G. Keller, *Das verlorene Lachen*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 8, p. 399. **<<**

[371] J. J. von Grimmelshausen, el autor de *Simplicissimus*, vivió entre 1621 y 1676. [N. del T.] **<<**

[372] Esta frase de Keller está citada en: Emil Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargestellt*, Stuttgart/Berlín, 1924, p. 13. **<<**

[373] *Ibid*., p. 652. **<<**

[374] Carta de Keller a Ludmilla Assing del 15 de mayo de 1859, citada en: Jakob Baechtold, *Gottfried Kelles Leben. Seine Briefe und Tagebücher*, vol. 2, Berlín, 1894, p. 438. **<<**

[375] Conversación de Goethe con Eckermann del 6 de mayo de 1827: «cuanto más inconmensurable, cuanto más incomprensible sea para el entendimiento una producción poética, tanto mejor será». **<<**

[376] *Die Serapionsbrüder* es un ciclo de relatos de E.T.A. Hoffmann (1819-1820; *Godwi* es una novela de Clemens Brentano (1801). [N. del T.] **<<**

[377] G. Keller, *Die arme Baronin*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. II, pp. 191-196. **<<**

[378] Carta del escritor alemán Theodor Storm (1817-1888) dirigida a Keller en febrero de 1878; citada en: J. Baechtold, *op. cit*, p. 289. **<<**

[379] G. Keller, *Der Landvogt vom Greifensee*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 9, pp. 158-290. **<<**

[380] «Lenta y luminosamente caía la lluvia, / a través de la cual ya relucía el Sol del poniente; / el caminante avanzaba por angostos caminos / y con él su alma entristecida». G. Keller, *Abendregen*, versos 1-4, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. I, p. 34. **<<**

[381] El *Diván de Oriente y Occidente* de Goethe. [N. del T.] **<<**

[382] «Pero el más bello de los pecados del poeta / no lo voy a expiar, yo que lo he cultivado: / inventar dulces imágenes de mujer / que la amarga Tierra no conoce». G. Keller, *Tod und Dichter*, versos 16-19, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 2, p. 141. **<<**

[383] G. Keller, *Der grüne Heinrich*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. 6, p. 331. **<<**

[384] «Rosa hermosísima, aunque todas se me hayan marchitado, / tú sigues perfumando aún mi yerma playa». G. Keller, *An das Vaterland*, versos 1 s., en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. I, p. 231. **<<**

[385] Según: E. Ermatinger, *op. cit*., p. 663. **<<**

[386] *Ibid*., p. 214. **<<**

[387] Karl Stauffer-Bern (1857-1891), pintor y grabador suizo. [N. del T.] **<<**

[388] Adolf Frey, *Erinnerungen an Gottfried Keller*, Leipzig, [2] 1893, p. 155. **<<**

[389] «E igual que la cansada danaide / baja la crátera y mira curiosa a su alrededor, / yo os miro asombrado, / preocupado por vuestras actitudes». G. Keller, *Aus einem Roman. II: In der Trauer*, versos 9-12, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. 2, p. 153. **<<**

[390] Carta de Keller a Hermann Hettner del 16 de septiembre de 1850; citada en: J. Baechtold, *op. cit*., vol. 2, p. 121. **<<**

[391] G. Keller, *Traumbuch*, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*., vol. 21, pp. 63-89. **<<**

[392] Carta de Keller a Lydia Welti-Escher de mayo de l888; citada en: J. Baechtold, *op. cit*., vol. 3, p. 318. **<<**

[393] «¡Olvidaos de los mitos, de los nibelungos, de la Biblia! / De sobra interpretamos ya los viejos sueños, / y el viejo dragón ya está muy despellejado… / ¡Pintadle ahora un libro de ilustraciones a la libertad!». G. Keller, *Moler-Sonette. V: An die deutschen Künstler*, versos 1-3 y 5, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. 13, p. 141. **<<**

[394] Los volúmenes 3-8 y 16-19. La edición, de veintidós volúmenes, se acabó de publicar en 1949. **<<**

[395] Publicado en febrero de 1929 en la revista *Die literarische Welt*.
<<

[396] En realidad, no se trata del libro titulado *Une saison en enfer*, sino del poema en prosa denominado *Barbare*, del libro de *Les illuminations*; y no se trata de una nota al margen, sino del propio texto del poema: *«Lepavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)»* (Rimbaud, *Oeuvres*, ed. de Suzanne Bernard, Paris, 1960, p. 292). **<<**

[397] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1975, p. 24. [Saint-Pol Roux era un poeta simbolista que vivió entre 1861 y 1940. (N. del T.)] **<<**

[398] André Breton, *Point du jour. Nouvelle édition revue et corrigée*, París, Gallimard, 1970, p. 23. **<<**

[399] En realidad, lo dijo Marx en su *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. [N. del T.] **<<**

[400] André Breton, *Nadja. Edition entièrement revue par l'auteur*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 179-180. Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti eran dos anarquistas condenados a muerte por asesinato en Massachussets en el 1921; aunque no había pruebas contra ellos, fueron finalmente ejecutados en el 1927 pese a las protestas internacionales. El gobernador del Estado era por entonces Alvin Fuller. [N. del T.] **<<**

[401] *Ibid*., pp. 92 s., nota. **<<**

[402] *Ibid*., pp. 18 y 185. **<<**

[403] *Ibid*., pp. 111-113. **<<**

[404] Erich Auerbach, *Dante ais Dichter der irdischen Welt*, Berlín/Leipzig, 1929, p. 76. **<<**

[405] Se trata de la primera parte del *Paysan de Paris*. **<<**

[406] En realidad, es el propio Hertz el que va diciendo estas palabras, cuya traducción alemana realizada por Benjamin (en la que se basa esta traducción española) es bastante libre. Cfr. al respecto la nota de Maurice de Gandillac a su traducción francesa de este artículo de Benjamin en: W. Benjamin, *Oeuvres I: Mythe et violence*, Paris, 1971, pp. 302s. **<<**

[407] Guillaume Apollinaire, *L’Hérésiarque et Cie*., Paris, 1910. **<<**

[408] A. Breton, *Nadja, op. cit*., p. 183. El texto dice más exactamente: «*Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi*». **<<**

[409] *Ibid*., p. 44. **<<**

[410] A. Breton, *Point du jour*. **<<**

[411] G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, en: *Mercure de France*, n.º 491, vol. CXXX, 1 de diciembre de 1918, p. 387. **<<**

[412] Cfr. Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels*, París, 1926, p. 146. **<<**

[413] G. Apollinaire, *L’esprit nouveau et les poètes, op. cit.*, p. 392. **<<**

[414] Sobre Paul Scheerbart, véase *supra* el artículo *Experiencia y pobreza*, pp. 216-222. [N. del T.] **<<**

[415] La guerra hispano-francesa contra los rebeldes de Abd el-Krim tuvo lugar entre septiembre de 1925 y junio de 1927. [N. del T.] **<<**

[416] G. Apollinaire, *Le poète assassiné. Nouvelle édition*, París, 1927, p. 104. **<<**

[417] Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, 1961, pp. 80-82. **<<**

[418] Georges Duhamel, *Le voyage de Moscou*, Paris, 1922, p. 189. **<<**

[419] Libro de Lautréamont, fechado en 1869. [N. del T.] **<<**

[420] Sobre el significado de la palabra «filisteo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Dialogo sobre la religiosidad del presente*, [N. del T.] **<<**

[421] Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Oeuvres completes*, con prefacios de L. Genonceaux *et al*., ed. Corti, París, 1953, p. 398 [ed, española de Luis Justo en: Lautréamont, *Poesias y cartas*, Buenos Aires, Marymar, 1977, p. 71 (N. del T.)]. **<<**

[422] A. Rimbaud, *Oeuvres, op.cit*., p. 211. **<<**

[423] A. Breton, *Nadja, op. cit*, p. 168. **<<**

[424] Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), arquitecto holandés, cofundador de *De Stijl* y uno de los máximos representantes del Estilo Internacional. [N. del T.] **<<**

[425] *I.G. Farbenindustrie* era el nombre de la empresa química que surgió en 1925 de la fusión de Bayer, Basf y Hoechst. [N. del T.] **<<**

[426] Karl Vogt (1817-1895), zoólogo y filósofo alemán contra el que Marx escribió un ensayo; Nikolái I. Bujarin (1888-1938), político y economista bolchevique. [N. del T.] **<<**

[427] Publicado por partes entre junio y julio de 1929 en *Die literarische Well* y redactado unas semanas antes. **<<**

[428] Benjamin tomó esta información de un artículo de periódico (no identificado). **<<**

[429] La información procede del artículo periodístico mentado en la nota anterior. **<<**

[430] Jean Cocteau, «La voix de Marcel Proust», en: *Hommage à Marcel Proust. Nouvelle Revue Française*, año 10, n.º 112, 1 de enero de 1923, p. 92. **<<**

[431] *Ibid*. **<<**

[432] Elisabeth de Clermont-Tonnerre, *Mémoires. Tome I: Au temps des équipages*, París, 1928. **<<**

[433] Elisabeth de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Paris, 1925. **<<**

[434] Léon-Pierre Quint, *Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre. Edition nouvelle, revue et corrigée, augmentée de: Le comique et le mystère chez Proust*, París, sin fecha (1928 o 1929), p. 271. **<<**

[435] E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust, op. cit*, p. 136. **<<**

[436] Cfr. Marthe Bibesco, *Catherine-Paris. Roman*; ed. en alemán de Kàthe Illich, Viena/Leipzig, 1928. **<<**

[437] Primera edición: París, 1919. **<<**

[438] José Ortega y Gasset, «Le temps, la distance et la forme chez Proust. Simple contribution aux études proustiennes», en: *Hommage à Marcel Proust. Nouvelle Revue Française, op. cit*., p. 272 [en español, este artículo se encuentra en el vol. VIII de *El espectador* (N. del T.)]. **<<**

[439] Benjamin tomó esta información directamente de un artículo de periódico. **<<**

[440] Ramón Fernández (1894-1944), crítico literario francés de origen mexicano. [N. del T.] **<<**

[441] Baudelaire, *Le voyage*, en *Oeuvres complètes*, ed. de Y.-G. Le Dantec y G. Pichois, París, 1961, p. 122. **<<**

[442] Jacques Rivière, «Marcel Proust et l’esprit positif», en: *Hommage à Marcel Proust. Nouvelle Revue Française, op. cit*, p. 184. **<<**

[443] *Ibid., p*. 183. **<<**

[444] *Ibid*., p. 179. **<<**

[445] Publicado en la revista *Dos Tagebuch* en septiembre de 1929. pocas semanas después de redactarse. [El escritor suizo Robert Walser vivió entre 1878 y 1956. Las novelas de Walser, que pasó los últimos veintisiete años de su vida en una clínica psiquiátrica, cuentan la historia de personas que no consiguen integrarse en el orden burgués. Muchos de sus libros están traducidos al español, por ejemplo: *Los hermanos Tanner*, trad, de Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2000; *El ayudante*, trad, de Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2001; *Jakob von Gunten*, trad, de Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 1998; *Poemas, seguido de Blancanieves*, trad, de Carlos Ortega, Barcelona, Icaria, 1997 (N. del T.)] **<<**

[446] Alfred Polgar, escritor austríaco, 1875-1955. [N. del T.] **<<**

[447] Franz Hessel, 1880-1941. [N. del T.] **<<**

[448] Arnold Bocklin, pintor suizo (1827-1901), es autor de *La isla de los muertos*. [N. del T.] **<<**

[449] Friedrich Schiller, *Guillermo Tell*, acto IV, escena 3. **<<**

[450] Robert Walser, *Tell in Prosa* [1913], *Aufsätze, 10*, en *Das Gesamtwerk*, vol. I, Ginebra/Hamburgo, 1972, p. 258. **<<**

[451] *Geschwister Tanner*, 1907; *Der Gehülfe*, 1908; *Jakob von Gunten*, 1909. **<<**

[452] Robert Walser, *Schneewittchen* [1901], *Gedichte und Dramolette*, en *Das Gesamtwerk*, vol. II, Ginebra/Hamburgo, 191, pp. 104-145. **<<**

[453] Robert Walser, *BerühmterAuftritt* [1907], en: *Aufsatze, op. cit*. El diálogo de Franz Moor se encuentra en: Friedrich Schiller, *Los bandidos*, acto I, escena I. **<<**

[454] *Geschichten*, 1914; *Aufsatze*, 1913; *Gedichte*, 1909; *Kleine Prosa*, 1917. [N. del T.] **<<**

[455] Publicado en la revista *Neue Schweizer Rundschau. Nouvelle Revue Suisse* en abril de 1930, y redactado durante el verano del año anterior. [El escritor francés Julien Green vivió entre 1900 y 1998; los personajes de sus novelas huyen de la angustia existencial al amor o al sueño, o acaban locos y criminales. Muchos de sus libros están traducidos al español, por ejemplo: *Adrienne Mesurat*, trad, de Joan Vinyoli, Barcelona, Destino, 1987; *Leviotán*, trad, de Mauricio Wacquez, Barcelona, Anaya, 1993 (N. del T.)] **<<**

[456] Marivaux, *La vie de Marianne*, parte 9: «Nosotros, que estamos limitados en todo, ¿cómo podemos estarlo tan poco en cuanto se trata de sufrir?». **<<**

[457] París, 1927. **<<**

[458] Emily Fletcher es un personaje de la novela de Green titulada *Mont-Cinère*, del año 1926; Paul Guéret lo es de *Léviathan*, del año 1929. **<<**

[459] Julien Green, *Léviathan*, primera parte, capítulo VIII, en *Oeuvres complètes* I, prefacio de José Cabanis e introducción de Jacques Petit, París, 1972, p. 642. **<<**

[460] Primera edición: París, 1929. **<<**

[461] Publicado en marzo de 1931 en el periódico *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* y redactado durante los meses anteriores. [El escritor austríaco Karl Kraus, que vivió entre 1874 y 1936, dirigió entre 1899 y 1934 la revista *Die Fackel (La antorcha),* en la que, desde 1912, publicó solamente textos suyos. Kraus era un crítico implacable de los usos perversos del lenguaje, en especial por parte de la prensa. En español contamos con sus libros: *Contra los periodistas y otros contras*, trad, de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1981; *La tercera noche de Walpurgis*, trad, de Pedro Madrigal, Barcelona, Icaria, 1977; *Escritos*, trad, de José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1990; *Los últimos días de la humanidad*, trad, de Adán Kovacsics, Barcelona, Tusquets, 1991; *Dichos y contradichos*, trad, de Adán Kovacsics, Barcelona, Minúscula, 2003. (N. del T.)] **<<**

[462] Gustav Glück (1871-1952), historiador del arte. [N. del T.] **<<**

[463] Karl Kraus, *Alle Vôgel sind schon da*, verso 13, en: *Worte in Versen II*, Leipzig, 1917, p. 18. **<<**

[464] Peter Suhrkamp, «Der Journalist», en: O.v.d. Gablenz y C. Mennicke (eds.), *Deutsche Berufskunde: Ein Querschnitt durch die Berufe und Arbeítskreise der Gegenwart*, Leipzig, 1930, p. 383. **<<**

[465] *Las afinidades electivas*, II, 6. **<<**

[466] Frase de Kraus citada en: Leopold Liegler, *Karl Kraus und sein Werk*, Viena, 1920, p. 205. **<<**

[467] Peter Suhrkamp, *op. cit*., p. 386. **<<**

[468] Karl Kraus, *In diesergrossen Zeit*, 1914, en: *Weltgericht*, vol. I, Leipzig, 1919, pp. 7 s. **<<**

[469] Véase *supra*, nota 327 de *Johann Peter Hebel*. [N. del T.] **<<**

[470] Otto Stoessl, *Lebensform und Dichtungsform*, Munich y Leipzig, 1914, pp. 46 s. **<<**

[471] Sobre Adalbert Stifter, véase *supra*, nota 342 de *Gottfried Keller*. [N. del T.] **<<**

[472] Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Ein Festgeschenk*, vol. I, Pesth, I853, pp. 2-3, 5, 10. **<<**

[473] Karl Kraus, «Das Ende», en: *Die Fackel*, 19 de septiembre de 1913, p. 68. **<<**

[474] «Y sólo el animal que sucumbe a lo humano / es héroe de la vida». Karl Kraus, *Die Fundverheimlichung*, versos 121 s., en: *Worte in Versen II, op. cit*, p. 49. **<<**

[475] Robert Scheu, *Karl Kraus*, Viena, 1909, p. 23. **<<**

[476] Peter Altenberg (1859-1919), uno de los escritores preferidos de los expresionistas. [N. del T.] **<<**

[477] Karl Kraus, *Nachts*, en: *Werke*, ed. de Heinrich Fischer, vol. 3: *Beim Wort genommen*, Múnich, 1955, pp. 311 s. **<<**

[478] Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, en: *Ausgewählte Schriften*, vol. 4, Múnich, 1912, p. 175. **<<**

[479] Harun al Rashid, califa de Bagdad entre los años 786 y 809, fue inmortalizado en *Las mil y una noches*. [N. del T.] **<<**

[480] Karl Kraus, *In dieser grossen Zeit*, en: *Weltgericht*, vol. I, *op. cit*., p. 14. **<<**

[481] Matthias Claudius (1740-1815), escritor alemán. [N. del T.] **<<**

[482] La palabra «demonio» (*Damon*) debemos entenderla aquí, a la vez, en sentido griego y en sentido cristiano. [N. del T.] **<<**

[483] Karl Kraus, *Halbschlaf*, verso 9, en: *Worte in Versen IV*, Leipzig, 1919, p. 17. **<<**

[484] L. Liegler, *Karl Kraus und sein Werk, op. cit*., pp. 59, 65 s. **<<**

[485] Jacob y Wilhelm Grimm, *Rúmpeles-Tíjeles*, en: *Cuentos de los hermanos Grimm*, trad, de María Campuzano, Barcelona, Noguer, 1971, pp. 93-96. [N. del T.] **<<**

[486] Berthold Viertel, *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit*, Dresde, 1921, p. 7. **<<**

[487] Karl Kraus, *Nachts*, en: *Werke, op. cit*, p. 361. **<<**

[488] Karin Michaelis, «Ein Karl Kraus-Abend», en: *Die Fackel*, 27 de noviembre de 1911, pp. 42-46. **<<**

[489] Karl Kraus, *Nachts*, en: *Werke, op. cit*., p. 334. **<<**

[490] Leopold Liegler, *Karl Kraus und sein Werh, op. cit*, p. 82. **<<**

[491] «¡Ah, si me hubieran permitido elegir / entre trinchar al perro o al carnicero, / yo habría elegido!». Karl Kraus. *Die Fundverheimlichung*, versos 172-174, en: *Wortein Versen II, op. cit*., p. 51. **<<**

[492] Adolf Loos, *Karl Kraus*, 1913, en: *Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden*, vol. II, Innsbruck, 1931, p. 130. **<<**

[493] Abraham de Santa Clara (1644-1709), agustino alemán que se hizo célebre por sus brillantes sermones. [N. del T.] **<<**

[494] L. Liegler, *op. cit*, p. 87. Kraus abandonó la religión judía en 1899, y en 1911 se convirtió al catolicismo, confesión que, a su vez, abandonó en el 1923. **<<**

[495] Karl Kraus, *Elegie auf den Todeines Lautes*, en: *Worte in Versen I*, Leipzig, 1916, pp. 41-45. **<<**

[496] Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, Viena/Leipzig, 1924, p. 62. **<<**

[497] Gottfried Keller, *Tod und Dichter*, verso 19, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke, op. cit*, vol. II, p. 141. **<<**

[498] Karl Kraus, *Die lelzten Tage der Menschheit. Tragodie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Viena, 1919, p. 599. **<<**

[499] El *Wiener Genesis* es una traducción del libro del Génesis al griego hecha en el siglo VI, que se conserva en Viena en forma de un manuscrito con miniaturas. [N. del T.] **<<**

[500] Karl Kraus, *Untergangder Welt durch schwarze Magie, op. cit*, p. 452. **<<**

[501] Sobre el significado de la palabra «filisteo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Dialogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.] **<<**

[502] Karl Kraus, *Die chinesische Mauer*, en: *Die chinesische Mauer*, Leipzig, 1910, pp. 441 s. **<<**

[503] En el drama de Frank Wedekind *Die Büchse der Pandora*, 1902.
<<

[504] R. Scheu, *Karl Kraus, op. cit*, p. 29. **<<**

[505] «¿Desprecio de la prostitución? / ¿Son peores las rameras que los ladrones? / Aprended: el amor no sólo quita el sueldo, / porque el sueldo da también amor». Karl Kraus, *Reinigung. Inschrifien*, n.º 10, en: *Worte in Versen I, op. cit*., p. 48. **<<**

[506] R. Scheu, *Karl Kraus, op. cit*., p. 25. **<<**

[507] Karl Kraus, *Nachts*, en: *Werke, op. cit*., pp. 303-452. **<<**

[508] Karl Kraus, *Pro domo et mundo, op. cit*, p. 175. **<<**

[509] Karl Kraus, *Inschriften. Jahreszeit*, verso 3, en: *Worte in Versen III*, Leipzig, 1918, p. 70. **<<**

[510] Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche, op. cit*., p. 107. **<<**

[511] *Ibid*., p. 108. **<<**

[512] Opereta de Offenbach estrenada en 1867. Uno de sus personajes es el barón de Frascata. [N. del T.l **<<**

[513] Karl Kraus, «Offenbach-Renaissance», en: *Die Fackel*, abril de 1927, p. 47. **<<**

[514] Johannes Schober, político austríaco, 1874-1932; Alfred Kerr, crítico literario alemán, 1867-1948; Emmerich Bekessy, magnate de la prensa. [N. del T.] **<<**

[515] Título del artículo publicado por Karl Kraus en *Die Fackel*, mayo de 1925, p. 1. **<<**

[516] Karl Kraus, *Landschaft. Thierfehd am Todi*, verso 1, en: *Worte in Versen II, op. cit*., p. 66. **<<**

[517] Karl Kraus, *Nachts*, en: *op. cit*, p. 338. **<<**

[518] Stefan George, *Tempter*, verso 36, en: *Der siebente Ring*, Berlín, 1931, p. 53. **<<**

[519] «el que vive en el templo del que nunca / hubo que expulsar a los cambistas y a los mercaderes, / a los escribas y a los fariseos, / que por eso mismo se establecen en otro lugar. / El *profanum vulgus* ensalza al renunciador, / que nunca le dijo qué es lo que hay que odiar. / Y el que encontró la meta antes que el camino, / ése no venía del origen». Karl Kraus, *Nach dreißig jahren*, versos 334-341, en: *Die Fackel*, mayo de 1929, p. 10; véase también *Worte in Versen IX*, en: *Werke, op. cit*, vol. 7, p. 527. **<<**

[520] Karl Kraus, *Dersterbende Mensch*, verso 40, en: *Worte in Versen I, op. cit*., p. 60. En realidad, las primeras palabras de ese verso dicen de este modo: «Tú te has quedado en el origen». **<<**

[521] Berthold Viertel, *Karl Kraus. Ein Charakter und die Zeit, op. cit*., p. 64. **<<**

[522] Karl Kraus, *Der Reim*, verso 41, en: *Worte in Versen II, op. cit*, p. 32. **<<**

[523] Charles Baudelaire, *Le soleil*, versos 5-8, en: *Les feurs du mal*. En realidad, el primero de los versos dice así: «*Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime*». [Enrique López Castellón traduce estos versos como sigue: «salgo solo a entregarme a mi insólita esgrima, / husmeo en los rincones el azar de la rima, / tropiezo en las palabras como en el empedrado, / y a veces doy con versos largo tiempo soñados». En Charles Baudelaire, *Obra poética completa*. Madrid, 2003, pp. 194-195. (N. del T.)] **<<**

[524] Karl Kraus, *Pro domo et mundo, op. cit*., pp. 177s. **<<**

[525] Ferdinand Jakob Raimundi, actor y escritor austríaco, 1790-1836; Alexander Girardi, actor y cantante de opereta austríaco, 1850-1918. [N. del T.] **<<**

[526] Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche, op. cit*., p. 85. **<<**

[527] *Ibid*., p. 85. **<<**

[528] Karl Kraus, *Bekenntnis*, verso I, en: *Worte in Versen II, op. cit*., p. 30. **<<**

[529] El poema de Kraus *Zum ewigen Frieden* se encuentra en *Worte in Versen IV*, Leipzig, 1919, pp. 58 s. [Los títulos mencionados en este párrafo corresponden a poemas patrióticos o edificantes utilizados para educar a los niños alemanes durante el siglo XIX. Hölty es Ludwig Christoph Heinrich Hölty, 1748-1776 (N. del T.)]. **<<**

[530] Karl Kraus, *Pro domo et mundo, op. cit*., p. 164. **<<**

[531] Karl Kraus, *Die Verlassenen*, verso 3, en: *Worte in Versen V*, Leipzig, 1920, p. 17. **<<**

[532] *Ibid*., verso 13. **<<**

[533] Karl Kraus, *Worte in Versen V, op. cit*., p. 5. **<<**

[534] «Es sencillo vivir sin mujer. / Haber vivido sin mujer es lo difícil». Karl Kraus, *Dank*, versos 3 s., en: *Worte in Versen III*, Leipzig, 1918, p. 22. **<<**

[535] Shakespeare, *Romeo y Julieta*, acto III, escena 5. **<<**

[536] Karl Kraus, *Die Fackel*, 2 de agosto de 1916. Claro que ahí Kraus no habla de la batalla de Arrás, sino de la del frente del Yser, durante la primera de las guerras mundiales. **<<**

[537] «También hay nobleza en el mundo moral. Las naturalezas vulgares / cuentan con lo que hacen; mas las nobles, cuentan con lo que son». Friedrich Schiller, *Votivtafeln. UnterschiedderStände*, en *Sämtliche Werke*, vol. I, Stuttgart, 1877, p. 240. **<<**

[538] K.arl Marx, *ZurJudenfrage*, en: Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, vol. I, Berlín-Este, 1970, pp. 369 s. **<<**

[539] «Su hombre es quien puede, no aquel que ha de serlo. / Han errado de la esencia a la apariencia. / Su ruina lírica no fue Claudius, / sino Heine». Karl Kraus, *Inschriften. Lyrih der Deutschen*, versos 1-4, en: *Worte in Versen VI*, Viena/Leipzig, 1922, p. 16. **<<**

[540] «¡Deja estar al tiempo! Sol, ¡acaba la faena! / ¡Haz que el final sea grande! ¡Proclama la eternidad! / ¡Levántate amenazadoramente! Trueno, ¡haz retumbar a tu luz / para que nuestra ruidosa muerte enmudezca! *//* Campana de oro, ¡derrítete en tu propio ardor!, / ¡conviértete en un cañón contra el enemigo cósmico!, / ¡haz arder a su rostro! Si yo tuviera la fuerza de Josué, / entérate, ¡Gabaón volvería!». Karl Kraus, *Gebet an die Sonne von Gibeon*, versos 117-127, en: *Worte in Versen II, op. cit*., pp. 71 s. Cfr. Josué 10: 12. **<<**

[541] Karl Kraus, «Antwort an Rosa Luxemburg von einem Unsentimentalen», en: *Die Fackel*, noviembre de 1920, p. 8. **<<**

[542] Adolf Loos, *Die moderne Siedlung. Ein Vortrag*, 1926, en: *Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden*, vol. II, p. 212. **<<**

[543] Sobre Paul Scheerbart, véase *supra* el artículo *Experiencia y pobreza*, pp. 216-222. [N. del T.] **<<**

[544] Karl Kraus, *Nachz zwanzig Jahren*, último verso, en: *Worte in Versen V, op. cit*, p. 13. **<<**

[545] Georg Christoph Lichtenberg, *Timorus*, 1773. **<<**

[546] Publicado en tres partes, entre septiembre y octubre de 1931 en la revista *Die literarische Welt*; redactado unas semanas antes. **<<**

[547] Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) inventó en 1822 la heliografía, primer procedimiento fotográfico. En 1829 se asoció con Louis Daguerre (1787-1851). que en 1837 inventó la daguerrotipia. A instancias del físico y astrónomo Dominique Arago (1786-1853), el gobierno francés compró en 1839 el procedimiento de la daguerrotipia y lo puso a disposición de la humanidad. **<<**

[548] David Octavius Hill vivió entre 1802 y 1870; Julia Margaret Cameron, entre 1815 y 1879; Victor Hugo, entre 1802 y 1885; Nadar (pseudónimo de Gaspard Félix Tournachon), entre 1820 y 1910. [N. del T.] **<<**

[549] Helmuth Th. Bossert y Heinrich Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*, Frankfurt a. M., 1930; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln*, Leipzig, 1931. [N. de B.] **<<**

[550] Benjamin toma esta cita de: Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters. Aufeichnungen auseinem begrabenenjahrhundert*, Múnich, 1912, p. 61. **<<**

[551] Cfr. Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, París, 1925. **<<**

[552] Maurice Utrillo, pintor francés, 1883-1955. [N. del T.] **<<**

[553] Véase la ilustración 2. [N. del T.] **<<**

[554] «Y yo pregunto: ¡cómo cercó el adorno de estos cabellos / y de esta mirada a los seres anteriores! / ¡Cómo besó esta boca hacia la que asciende, desvariado, / el deseo, como humo sin llama!». Stefan George, *Standbilder. Dassechste*, versos 13-16, en: *Der Teppich des Lebensunddie Lieder von Traum und Tod*, Berlín, 1932, p. 62. **<<**

[555] Véase la ilustración 1. El fotógrafo Karl Dauthendey vivió entre 1819 y 1896; su hijo, el pintor y escritor Max Dauthendey, entre 1867 y 1918. [N. del T.] **<<**

[556] Karl Bloßfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pfanzenbilder*, ed. e intr. de Karl Nierendorf, 120 ilustraciones, Berlín, 1928. [N.de B.] [Karl Blossfeldt, escultor y fotógrafo, vivió entre 1865 y 1932 (N. del T.)] **<<**

[557] H. Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig, 1931, p. 42. **<<**

[558] Frase de Henry H. Snelling. Cfr. *ibid*. **<<**

[559] M. Dauthendey, *Der Geistmeines Voters, op. cit*, p. 72. En cuanto a ese «te están mirando», cfr. Paul Eipper, *Tieresehen dich an*, Berlín, 1928. **<<**

[560] H. Schwarz, *David Octavius Hill, op. cit*, p. 59, ilustración 58. **<<**

[561] Emil Orlik, *Kleine Aufsatz?*, Berlín, 1924, pp. 38 s. [Orlik vivió entre 1870 y 1932; era también pintor y grabador. (N. del T.)] **<<**

[562] Véase la ilustración 3. [N. del T.] **<<**

[563] Cfr. G. Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie, op. cit*. [El escultor italiano Giovanni Battista della Porta vivió entre 1542 y 1597 (N. del T.)]. **<<**

[564] Carl Ferdinand Stelzner vivió entre 1805 y 1894; Louis Pierson, entre 1822 y 1913; Hippolyte Bayard, entre 1801 y 1887. [N. del T.]
<<

[565] Cfr. Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Halle, [3]1905, p. 211. **<<**

[566] Friedrich Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie. Entwicklung und Eiirfuss in Deutschland*, Leipzig, 1907, p. 22. **<<**

[567] *Ibid*. **<<**

[568] F. Orlik, *Kleine Aufsätze, op. cit*, p. 38. **<<**

[569] Palabras del pintor francés Paul Delaroche (1797-1856), citadas en: H. Schwarz, *David Octavius Hill, op. cit*, p. 39. **<<**

[570] Alfred Lichtwark, «Die Incunabeln der Bildnisphotographie», en: *Photographische Rundschau* 14 (1900), pp. 25 ss. **<<**

[571] Cfr. F. Matthies-Masuren, *Künstlerísche Photographie, op. cit*., pp. 29 s. y 44 ss. **<<**

[572] Camille Recht, introducción a: E. Atget, *Lichtbilder*, París/Leipzig, 1930, pp. 10 s. **<<**

[573] Ignacyjan Paderewski, pianista, compositor y político polaco, 1860-1941; Niccoló Paganini, violinista y compositor italiano, 1782-1840; Ferruccio Busoni, pianista y compositor italiano, 1866-1924; Eugène Atget, fotógrafo francés, 1857-1927. [N. del T.] **<<**

[574] Eugène Atget, *Lichtbilder*, intr. de Camille Recht, París/Leipzig, 1930. [N. de B.] **<<**

[575] C. Recht, introducción a E. Atget, *Lichtbilder, op. cit*, p. 8. **<<**

[576] *Ibid*., p. 17. **<<**

[577] E. Atget, *Lichtbilder, op. cit*., ilustraciones 7, 87, 15, 64, 63. **<<**

[578] *Ibid*., ilustraciones 89, 44, 34, 65. **<<**

[579] H.T. BossertyH. Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70*, Frankfurt, 1930, ilustración 63. **<<**

[580] August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Miteiner Einleitung von Alfred Döblin*, Múnich, 1929. [N. de B.] [A. Sander vivió entre los años 1876 y 1964 Nn. del T.)] **<<**

[581] Serguéi MijáilovicK Eisenstein vivió entre 1898 y 1948; en 1925, dirigió la película *El acorazado Potemkin*. Vsevolod Ilarionóvich Pudovkin vivió entre 1893 y 1953; en 1926, dirigió la película *La madre*. [N. del T.] **<<**

[582] Esta cita y las dos anteriores no se han tomado del libro de Sander, sino (al parecer) de un folleto de la editorial. **<<**

[583] Goethe, *Máximas y reflexiones*, n.º 565. **<<**

[584] Alfred Döblin, introducción a: A. Sander, *Antlitz der Zeit*, Múnich, 1929, p. VI. **<<**

[585] Alfred Lichtwark, «Entwicklung und Einfluss der künstlerischen Photographie in Deutschland», en: F. Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie, op. cit*., p. 16. **<<**

[586] *Ibid*., pp. 12 s. **<<**

[587] Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film. Mit einer Anmerkung des Hg. und einem Nachwort von Otto Stelzer*, Maguncia/Berlín, 1967, pp. 25 s. Benjamin cita por la primera edición de 1927. [Moholy-Nagy vivió entre 1895 y 1946; fue pintor y fotógrafo, y estuvo vinculado a la Bauhaus (N. del T.)]. **<<**

[588] Tristan Tzara, «Die Photographie von der Kehrseite» (traducción al alemán de Walter Benjamin), en: *Zeitschrift für elementare Gestaltung* 3 (julio de 1924), p. 30. **<<**

[589] Germaine Krull, 1897-1985, fotógrafa francesa. [N. del T.] **<<**

[590] Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, ed. e intr. De Carl Georg Heise, Múnich, 1928. **<<**

[591] Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment, III.2*, en: *Versuche 8-10. Hefi3*, Berlín/Frankfurt, 1959, p. 260. **<<**

[592] Antoine I. Wiertz, *Oeuvres littéraires*, París, 1870, p. 309. **<<**

[593] Charles Baudelaire, *Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la Revue française, II: Le public modern et la photographie*, en: *Oeuvres complètes*, ed. de Y.-G. Le Dantec y C. Pichois, París, 1961, pp. 1033-1035. **<<**

[594] Publicado en la revista *Die literarische Welt* en octubre de 1931 y redactado unas semanas antes. **<<**

[595] Paul Valéry, *Eupalinos ou l’architecte* [1923] en: *Oeuvres*, ed. de J. Hytier, vol. 2, París, 1971, p. 117. **<<**

[596] *Ibid*., p. 119. **<<**

[597] Los «primeros poemas» de Valéry son los que, escritos y publicados en diversas revistas entre 1890 y 1893, reunió en 1920 en el volumen *Album de vers anciens*; los «dos primeros ensayos» son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de 1895, y *La soirée avec Monsieur Teste*, de 1896. Por su parte, *La jeune Parque* es de 1917. **<<**

[598] En realidad, no fue en 1925, sino en 1927. **<<**

[599] Valéry había sido enemigo declarado de Anatole France. **<<**

[600] P. Valéry, *Remerciement à l'Académie française*, 1927, en: *Oeuvres*, vol. I, Paris, 1968, p. 731. **<<**

[601] P. Valéry, *Tel Quel*, 1941-1943, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit.*, p. 563. **<<**

[602] P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, 1941, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., p. 866. **<<**

[603] P. Valéry, *Tel Quel*, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., p. 764. **<<**

[604] *Ibid*., p. 621. **<<**

[605] Se trata de Henri Bremond (1865-1933), sacerdote, escritor e historiador de la literatura, que acuñó el concepto de poesía pura. [N. del T.] **<<**

[606] P. Valéry, *Tel Quel*, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., p. 549. **<<**

[607] P. Valéry, *Variété*, 1924-1944, en: *Oeuvres*, vol. I, *op. cit*., p. 480.
<<

[608] P. Valéry, *Tel Quel*, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., pp. 647 s. **<<**

[609] P. Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, 1913, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., pp. 919 s. **<<**

[610] *Ibid*., p. 922. **<<**

[611] *Ibid*., p. 925. **<<**

[612] P. Valéry, *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, 1925, en: *Oeuvres*, vol. 2, *op. cit*., p. 39. **<<**

[613] Publicado en junio de 1932 en el programa de mano de la primera representación alemana del *Oedipe* de André Gide en Darmstadt. **<<**

[614] A. Gide, *Oedipe* (pieza teatral), ed. en alemán de Ernst Robert Curtius, Stuttgart/Berlín, 1931, p. 62. **<<**

[615] A. Gide, *Incidences*, París, 1924, p. 128. **<<**

[616] *Ibid*., p. 125. **<<**

[617] Sófocles, *Edipo rey*, vv. 1403-1408 [ed. española de Jóse Vara Dorado: Sófocles, *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 234]. **<<**

[618] *Ibid*., versos 1386-1389 [ed. esp. Cit. p. 233]. **<<**

[619] Franz Rosenzweig, *Der Stem der Erlosung*, Frankfurt a.M., 1921, p. 98. **<<**

[620] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragodie, n.º* 17, en *Werke in drei Bänden*, ed. de Karl Schlechta, vol. I, Múnich, 1954, p. 94. **<<**

[621] Walter Benjamin, *Schicksal und Charakter*, en *Die Argonauten*, serie I, 10-12, 1921, p. 121; ahora *supra* [bajo el título de *Destino y carácter]*, pp. 178 s. **<<**

[622] A. Gide, *Incidences, op. cit*., p. 81. **<<**

[623] A. Gide, *Oedipe, op. cit*., p. 81. **<<**

[624] A. Gide, *Le retour de l’enfant prodigue*, París, 1907; *Les nourritures terrestres*, París, 1897. **<<**

[625] Parece que Benjamin cita de memoria estas palabras del prefacio de *Les nourritures terrestres*: «Et quand tu m'auras lu, jette ce livre — et sors. Je voudrais qu'il eût donné le désir de sortir — sortir de n'importe où». **<<**

[626] Publicado el 5 de septiembre de 1933 en el periódico *Frankfurter Zeitung* bajo el pseudónimo C. Conrad (Hitler estaba en el poder desde el 30 de enero de ese año). El escritor alemán Christoph Martin Wieland vivió entre 1733 Y 1813. Sus primeras obras son muy religiosas, pero, a partir de 1760, fue girando hacia una Ilustración de tono escéptico al tiempo que elegante. Renovó a fondo la literatura alemana, si bien la siguiente generación de escritores (Goethe, Herder, etc.) lo dejó anticuado muy rápidamente. **<<**

[627] Theodor Heuss, «In meines Vaters Stube», en: *Festschrift zum 200. Geburtstag des Dichters Christoph Martin Wieland. Herausgegeben von der Stadtgemeinde und dem Kunst- und Altertumsverein Biberach/Riss*, Biberach an der Riß, 1933, p. 120. **<<**

[628] Emil Ermatinger, «Meine Begegnung mit Wieland», en: *Festschrift, op. cit*., p. 161. **<<**

[629] Wieland tradujo al alemán obras de Shakespeare, Horacio, Luciano, Aristófanes, Jenofonte, Eurípides y Cicerón. [N. del T.] **<<**

[630] Las «ciudades imperiales libres» eran, en el Sacro Imperio Romano Germánico, ciudades que al principio habían dependido de un obispo; al romper dicho vínculo pasaron a depender directamente del emperador, y no de ninguna autoridad regional, si bien, a diferencia de las «ciudades imperiales», estaban exentas de ciertas obligaciones para con el emperador. [N. del T.] **<<**

[631] Los tres primeros cantos se publicaron en 1748. **<<**

[632] Johann Jakob Bodmer (1698-1783), escritor e historiador suizo. [N. del T.] **<<**

[633] Bernhard Seuffert, «Wieland», en: *Festschrift, op, cit*., p. 183. **<<**

[634] Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, parte tercera, libro segundo. **<<**

[635] Wieland, *Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*, citado en: Erhard Bruder, «Wieland als Schauspieldirektor», en: *Festschrift, op. cit*, p. 75. **<<**

[636] *Geschichte des Agathon*, 1766-1767; *Musarion, oder Die Philosophie der Graven*, 1768. **<<**

[637] El conde Friedrich von Stadion-Warthausen, que vivió entre 1691 y 1786, fue uno de los hombres más influyentes en la política alemana de su tiempo. [N. del T.] **<<**

[638] Carta de Wieland a Riedl, citada en: Gabriele Freiin von Koenig-Warthausen, «Friedrich Graf von Stadion», en: *Festschrift, op. cit*, p. 84. **<<**

[639] Sophie La Roche vivió entre 1731 y 1807. Fue autora de novelas de gran éxito, como la *Geschichte des Frauleins von Sternheim*, 2 vols., 1771. [N. del T.] **<<**

[640] «El amor y la amistad entrelazaron en vida a estas almas afines, / y esta piedra común cubre sus restos mortales». Cfr. Werner Deetjen, «Wieland in Weimar», en: *Festschrift, op. cit*, p. 154. **<<**

[641] «¡Se llamaba Wieland! Imbuido / por la palabra que daba, / su vida bien conducida era / tranquila, como un círculo de moderaciones». **<<**

[642] Conversación de Goethe con Riemer del 11 de febrero de 1807.
<<

[643] Cfr. Adriano Belli, «Der Eindruck», en: *Festschrift, op. cit*., p. 157. **<<**

[644] C.M. Wieland, *Dergoldne Spiegel oder die Könige von Scheschian*, 4 vols., 1772. **<<**

[645] C. M. Wieland, *GeschichtederAbderiten* [1781], en: *Gesammelte Schriften*, ed. de la Academia Prusiana de las Ciencias, vol. 10, Berlín, 1913, p. 204 (parte 2, libro 4, capítulo 9). **<<**

[646] Bernhard Luther, «Von Wieland zu Heinrich v. Kleist», en: *Festschrift, op. cit*, p. 173. **<<**

[647] Wieland fue nombrado en 1769 catedrático de filosofía en la universidad de Erfurt. **<<**

[648] Wieland fue nombrado en 1772 preceptor de los dos hijos de Anna Amalia, duquesa de Sajonia-Weimar-Eisenach, que, desde 1758, ejercía la regencia. El mayor de sus hijos, Karl August, gran duque de Sajonia-Weimar, subió al trono en 1775 y convirtió a Weimar en el centro de la cultura alemana. **<<**

[649] Carta de Wieland a Merck del 26 de junio de 1779. **<<**

[650] Hans Wahl, «Wieland und Goethe», en: *Festschrift, op. cit*, p. 190. **<<**

[651] Goethe, *Gotter, Helden und Wieland*, 1774. **<<**

[652] Conversación del 6 de junio de 1824. **<<**

[653] Wieland estrenó en 1773 una obra de teatro titulada *Alceste*. **<<**

[654] «Así se presentó entre nosotros, majestuoso y espléndido, / un auténtico rey de los espíritus; / y nadie preguntó quién era ése, / porque nada más verlo ya supimos de quién se trataba. / Con todos nuestros sentidos lo supimos, / recorriendo todas nuestras venas. / Nunca se nos había presentado / ningún hombre así, que en su persona / junto a toda la fuerza de lo humano / todas las bondades unifica». C.M. Wieland, *An Psyche*, cit. en: Deetjen, «Wieland in Weimar», *op. cit*, pp. 150 s. **<<**

[655] Goethe, *Zu brüderlichem Andenken Wielands*, 1813 **<<**

[656] Conversación del I8 de enero de 1825. **<<**

[657] Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, segunda parte, séptimo libro. **<<**

[658] Wieland dirigió, entre 1773 y 1789, la revista cultural *Der Teutsche Merkur*. **<<**

[659] Conversación de Goethe con Falk del 25 de enero de 1813. **<<**

[660] Conversación de Goethe con Eckermann del 5 de julio de 1827.
<<

[661] El ayuntamiento y la Asociación de Arte y Antigüedad de Biberach an der Rife han publicado, con ocasión del bicentenario del nacimiento de Wieland, un libro [cfr. *supra*, p. 413, nota 2 (N. del T.)] cuyas cuatro partes contienen una antología de los escritos de Wieland en dicho lugar, una exposición de Biberach y de la vida de Wieland en dicho lugar, una serie de manifestaciones de autores suabos sobre su paisano y una serie de artículos de varios estudiosos. A esta última parte, que presenta la situación actual de los estudios sobre Wieland, le debe muchas citas este artículo. [N. de B.] **<<**